F-117

XF 1172
200150

1⁰

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 18 BUCUREȘTI Nr. 1

1973

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCŞAN; RADU NICULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUŢIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOŞ

Secretar de redacţie:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Revistele se pot procura (direct sau prin poştă) şi prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI, Bucureşti, str. Gutenberg nr. 3 bis, sectorul VI.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Întreprinderea Rompresfilatelia, Căsuţa poştală nr. 2001 — telex 011631, Bucureşti, România, sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al ,,Revistei de etnografie şi folclor".

«La revue d'ethnographie et de folklore» paraît 6 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à Întreprinderea Rompresfilatelia, Boîte postale 2001 — telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
Bucureşti

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 18 1973 Nr. 1

Budapest

SUMAR

STUDII

Pag.

ATHENA TACEA SPEAR — Basmele populare româneşti despre Pasărea măiastră şi înrudirea ei cu pasărea Phoenix şi alte păsări solare 3

RADU NICULESCU — Repere ale unei teorii structural-semiotice a culturii populare materiale 11

STANCA FOTINO — Implicaţii funcţionale ale cîntecului de cătănie. . . . 31

MATERIALE

TRAIAN IONESCU-NIŞCOV — Jan Urban Jarník (25.V.1848 — 12.I.1923). 41

CRONICĂ

ION VLĂDUŢIU — Atlasul etnografic al Europei (Consideraţii pe marginea Conferinţei internaţionale de la Stockholm — 1972) 65

GHIZELA SULIŢEANU — Cel de-al XIX-lea Congres S.U.F.J. de la Kruşevo şi Prilep 71

RECENZII

ARTHUR und ALBERT SCHOTT, *Rumänische Volkserzählungen aus dem Banat. Märchen, Schwänke, Sagen.* Neuausgabe besorgt von Rolf Wilh. Brednich und Ion Taloş, Bucureşti, Kriterion, 1971 (*Gottfried Habenicht*) 75

Rev. etn. folc. Tom. 18, nr. 1 p. 1—78 Bucureşti, 1973

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 18 1973 N° 1

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page.

ATHENA TACEA SPEAR — Les contes populaires roumains sur « l'oiseau merveilleux » et sa parenté avec Phoenix et autres oiseaux solaires. 3

RADU NICULESCU — Repères d'une théorie sémiotique de la civilisation matérielle traditionnelle 11

STANCA FOTINO — Implications fonctionnelles de la chanson des conscrits 31

MATÉRIAUX

TRAIAN IONESCU-NIŞCOV — Jan Urban Jarník (25.V.1848 — 12.I.1923) 41

CHRONIQUE

ION VLĂDUŢIU — L'Atlas ethnographique de l'Europe (Considérations en marge de la Conférence internationale de Stockholm — 1972). 65

GHIZELA SULIŢEANU — Le XIX^{ème} Congrès S.U.F.J. de Krouchevo et Prilep 71

COMPTES RENDUS

ARTHUR und ALBERT SCHOTT, *Rumänische Volkserzählungen aus dem Banat. Märchen, Schwänke, Sagen*. Neuausgabe besorgt von Rolf Wilh. Brednich und Ion Taloş, Bucureşti, Kriterion, 1971 (*Gottfried Habenicht*) 75

STUDII

BASMELE POPULARE ROMÂNEŞTI DESPRE PASĂREA MĂIASTRĂ ŞI ÎNRUDIREA EI CU PASĂREA PHOENIX ŞI ALTE PĂSĂRI SOLARE*

ATHENA TACEA SPEAR
Allen Art Museum, Oberlin College, Ohio
S.U.A.

Printre numeroasele opere ale lui Brâncuşi inspirate din culturile primitive, *Măiastra* este singura care se referă direct la folclorul românesc. *Măiastra* sau *maestra* (din latinescul *magister*, *magistra*), care literal înseamnă învăţătoare, a primit înţelesul şi mai particular de fiinţă zburătoare supranaturală. *Maeştrii*, generic divinităţi ale aerului, pot primi şi numele de *Pasăre măiastră*[1], cea mai cunoscută pasăre miraculoasă din basmele româneşti. Această pasăre fermecată, deşi îşi schimbă caracterul de multe ori, poate fi cel mai bine caracterizată printr-un basm cu următoarele momente principale.

Un împărat avea în grădină un pom cu mere de aur. Dar, cînd merele se coceau, în fiecare noapte dispăreau cîteva în mod misterios. Fiul cel mare al împăratului stătu de veghe o noapte ca să prindă hoţul necunoscut, dar adormi şi dimineaţa lipsiră şi mai multe mere. Noaptea următoare veghe mijlociul, dar nu avu mai mult noroc. Apoi ceru fiul cel mic să vegheze a treia noapte şi, rămînînd treaz, văzu o pasăre mare, cu pene de aur, coborînd pe pom şi mîncînd merele. Feciorul încercă s-o prindă, dar reuşi doar să-i smulgă una din pene, iar pasărea miraculoasă zbură, ca să nu se mai întoarcă niciodată în grădina împăratului.

Cînd văzu împăratul frumoasa pană de aur, a fost atît de fermecat de pasăre încît le ceru fiilor să i-o găsească. Plecă primul şi nu se mai întoarse ; la fel şi al doilea. În cele din urmă cel mic îl convinse pe împărat să-l lase şi pe el să plece. După multe isprăvi, ajutat de o vulpe fermecată (sau de un lup), găseşte pasărea de aur, care trăia într-un palat,

---

* Studiul de faţă reprezintă prima parte din monografia *Păsările lui Brâncuşi*, a cărei traducere urmează să apară în curînd.

[1] Pasăre în limba română este un substantiv feminin. Aceasta a făcut ca imaginaţia populară să vadă în Pasărea măiastră un fel de zînă.

Rev. etn. folc., t. 18, nr. 1, p. 3–9, Bucureşti, 1973

într-o colivie de aur. Neascultînd de vulpe, feciorul e ispitit de frumusețea coliviei și încearcă să o ia împreună cu pasărea. Dar în felul acesta trezește paznicii, care îl prind și îl conduc la împăratul acelor locuri. Împăratul promite feciorului că îi va da pasărea dacă îi aduce în schimb calul de aur dintr-o împărăție vecină. Prințul, neascultînd iar de vulpe, este prins de stăpînul calului, care la rîndul lui îi promite că i-l va da în schimbul unei frumoase fecioare din altă împărăție. Tînărul erou învinge pînă la urmă toate adversitățile și, mereu ajutat de vulpe, se întoarce acasă cu fata de împărat, calul și pasărea de aur. În drum spre casă își întîlnește frații mai mari, care îl omoară și îi duc tatălui lor comoara cu greu cîștigată. Dar pasărea nu cîntă, calul nu mănîncă și fata jelește. Vulpea credincioasă îl învie pe fecior, care se înfățișează apoi tatălui său. Pasărea începe din nou să cînte, fata e fericită, iar împăratul își pedepsește feciorii mai mari și îi dă împărăția celui mai mic, care se însoară cu fata de împărat și domnește în pace.

În unele versiuni ale basmului împăratul dorește ca pasărea să împodobească o construcție măreață, un palat, o mănăstire sau un turn de biserică[2]. În varianta transilvăneană, *Pasărea cu pene de aur*, repovestită de Botea[3], de pasăre era nevoie la înălțarea turnului a cărui construcție nu putea înainta fără prezența păsării fermecate. În versiunea muntenească larg răspîndită *Petre și vulpea*, relatată de Măldărescu[4], împăratul este orb și numai cîntecul păsării fermecate îi poate reda vederea. În altă versiune transilvăneană, *Pasărea cîntătoare îl întinerește pe împărat*, pasărea redă nu numai sănătatea, ci și tinerețea.

Cîntecul minunat este una din caracteristicile importante ale păsării. „Ea cîntă atît de frumos încît ar putea impresiona și inima cerului și a pămîntului, dacă ar avea ", spune Popescu într-o variantă numită *Fratele și sora*[5]. Într-o versiune similară din Muntenia (*Andilandi* sau *Andilandi de Custivei în Arsenia*) povestită tot de Popescu[6], pasărea fermecată este o fată de împărat, Andilandi, transformată în pasăre pentru că făcuse greșeala de a se îndrăgosti de propriul ei frate. Ea devine un fel de sirenă „a cărei cîntare întrece tote musicile pămîntesci și care are darulu d'a ghici trecutulu și viitorulu și d'a citi în inimile omeniloru"[7]. Ea poate învia chiar morții cu cîntecul ei. În această versiune, singura în care sub înfățișarea păsării se ascunde o ființă omenească[8], pasărea fermecată este în cele din urmă eliberată și își recapătă forma sa umană. Caracteristica principală a Păsării măiestre este, totuși, frumusețea divină a penelor ei. „Totă lumea se mira de frumuseţea acelei păseri, care era cu mii şi mii de văpsele, penele ei străluceau ca oglinda la sore”[9].

---

[2] P. Ispirescu, *Legendele sau basmele Românilor*, 183 , ed. 1892, *Pasărea măiastră*, p. 295–305. Acest element ar putea fi o rămășiță a vechilor obiceiuri egiptene și greco-romane de a pune un vultur în fața templelor (vezi S. Reinach, *Aethos Prometheus*, în „Revue Archéologique", se. 4, X, 1907, p. 59–81).

[3] În Lazăr Șăineanu, *Basmele Române*, Bucuresci, 1895, p. 547.

[4] *Ibidem*, p. 496.

[5] *Ibidem*, p. 410.

[6] *Ibidem*, p. 408.

[7] *Ibidem*, p. 408.

[8] G. Baronzi, care a publicat, în 1909, un larg poem pe această temă populară, *Pasărea măiastră, poemă poporală* (vezi p. 9), consideră de asemenea pasărea sa magică o metamorfoză a unei prințese. Dar această versiune tîrzie nu are nici o legătură cu vreuna din poveștile populare despre Măiastra.

Aceeaşi pasăre de aur şi aceleaşi poveşti cu variaţii se întîlnesc în multe alte ţări[10]; în Rusia (ca Jar-ptiţa=Pasărea de foc)[11], în Cehoslovacia (ca Ptak ohnivak=Pasărea de foc)[12], în Ungaria[13], în Germania[14], în toate ţările nord-europene[15], în Italia[16] şi în Franţa, chiar şi peste Atlantic, în Missouri[17]. Penajul uimitor şi cîntecul fermecat sînt caracteristici constante ale păsării. „Şi la miezul nopţii”, — citim într-o versiune rusească — „toată grădina fu deodată luminată de o flacără şi dinspre răsărit, iute ca o stea căzătoare, o pasăre de foc zbură spre măr; iar penele ei erau mai strălucitoare decît soarele şi făcură zi din noapte”[18]. Ralston rezumă descrierea *Jar-ptiţei* din basmele ruse astfel: „Penele îi lucesc cu o strălucire de argint sau de aur, ochii îi lucesc ca un cristal, vieţuieşte într-o colivie de aur. În adîncul nopţii zboară într-o grădină şi o luminează tot atît de strălucitor ca o mie de focuri. O singură pană din coada ei luminează o cameră întunecoasă. Se hrăneşte cu mere de aur, care au puterea de a da tinereţe şi frumuseţe... Cîntecele ei, după legendele boemiene, vindecă bolnavii şi redau orbilor vederea“[19].

S-ar putea crede că aurul şi strălucirea sînt simple echivalenţe ale frumuseţii supreme din imaginaţia populară şi nu mai poartă alt simbol; dar o considerare atentă a caracteristicilor păsării magice relevă natura sa neîndoielnic luminară. Este o fiinţă dătătoare de lumină, chiar şi în sensul metaforic de a reda vederea orbilor. Şi nu este o întrupare a focului, ci a însăşi luminii solare.

---

[9] P. Ispirescu, în L. Şăineanu, *Basmele...*, p. 546.

[10] O analiză detaliată a diferitelor motive ale acestei poveşti se găseşte în A. Aarne şi S. Thompson, *The Types of the Folk-Tale*, Helsinki, 1928, nr. 301, şi în J. Bolte şi Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Leipzig, 1913, I, p. 503—515. Ultima oferă şi o listă de referinţe extensivă, la aceeaşi poveste, în lumea întreagă.

[11] A. N. Afanasiev, *Russian Fairy Tales*, New York, Pantheon, 1945: *Prinţul Ivan, pasărea de foc şi lupul cenuşiu*, p. 612—624; *Fata de ţar*, p. 229—234; *Pasărea de foc şi prinţesa Vasilisa*, p. 494—497. Prima este exemplul tipic repovestit la începutul acestui capitol. Afanasiev a împrumutat-o dintr-o carte de poveşti mai veche, *Plimbările bunicului*, Moscova, 1819, care la rîndul ei a împrumutat-o dintr-o carte populară din secolul al optsprezecelea. Al treilea basm despre pasărea de foc, *Pasărea de foc şi prinţesa Vasilisa*, provine din *Căluţul fermecat* a lui Ershoff, un poem-basm, publicat pentru prima dată în 1835.

[12] A. Chodzko, *Contes des paysans et des pâtres slaves*, Paris, 1864, *L'Oiseau du Feu*, p. 285—314.

[13] M. Klimo, *Contes et légendes de Hongrie*, Paris, Maisonneuve, 1898, *L'Oiseau de Feu*, p. 285—276.

[14] J. şi W. Grimm, *German Folk Tales*, Carbondale, Southern Ilinois University Press, 1960, *Pasărea de aur*, p. 211—217.

[15] A. Aarne şi S. Thompson, *The Types of the Folk-Tale*, Helsinki, 1928, nr. 550. Majoritatea referinţelor adiţionale despre Pasărea de aur, date în S. Thompson, *Motif-Index of Folk Literature*, Copenhaga, 1955—1958, I, B, 102, 1, sînt despre păsări de aur şi basme care nu au nimic comun cu Pasărea noastră măiastră.

[16] A. Gubernatis, *Mythologie zoologique*, Paris, A. Durand şi P. Lauriel, 1874, II, note, p. 196—199; M. Monier, *Les contes populaires en Italie*, Paris, 1880, *L'Oiseau-Griffon*, p. 105—106.

[17] J. M. Carrière, *Tales from the French Folklore of Missouri*, Chicago, 1937, *L'Zouéseau d'or*, p. 161—166.

[18] I. Zeitlin, *Skazki: Tales and Legends of Old Russia*, New York, G. H. Doran Co., 1926, *Ivan Ţarevici şi lupul cenuşiu*, p. 93.

[19] W. Shedden, Ralston, *Russian Folk-Tales*, Londra, Smith & Co., 1873, p. 285—286.

Păsările solare au fost destul de frecvente în mitologia universală. În Egiptul antic găsim şoimul de aur[20], dar cel mai adesea este reprezentat ca stîrc[21]. În mitologia chineză, Feng-huong, un păun frumos colorat, cu o voce armonioasă, este pasărea care vine din soare şi care reprezintă principiul activ din natură. În mitologia hindusă, pasărea Garuda cu aripile de aur, vehiculul lui Vişnu, este o formă a lui Surya (soarele)[22]. As-Samandal-ul arab este o pasăre care „îşi află plăcerea în foc şi chiar rămîne în el"[23] şi care se purifică prin foc.

Dar pe departe cea mai cunoscută pasăre solară este Phoenix-ul[24] greco-roman, uneori descris ca semănînd cu un vultur[25], alteori reprezentat ca stîrc, cel mai adesea viu colorat, roşu-aprins sau purpuriu cu reflexe aurii. Un mare număr de detalii, din descrierea păsării Phoenix, vorbesc despre caracterul ei solar. Este singura pasăre reprezentată cu un nimb, simbol al luminii. Culorile ei sînt adesea ale zorilor sau ale soarelui ce apune. Locuieşte în Arabia sau India (adică la răsărit). Trăieşte cinci sute de ani, apoi se consumă în foc pentru a renaşte din propria-i cenuşă — simbolul cercului diurn al soarelui. Despre predecesorul egiptean al păsării Phoenix, Bennu, se credea că se re-creează în fiecare dimineaţă. În tradiţia pseudo-baruchului[26], şi Phoenix urmează ritmul diurn al învierii; ea însoţeşte caleaşca solară, iar cu aripile sale apără pămîntul de căldura excesivă a soarelui, pierzîndu-şi astfel penajul în fiecare seară şi reînnoindu-l în fiecare dimineaţă.

În afară de penajul strălucitor, există mai multe asemănări între aceste vechi păsări solare şi Măiastra românească. Măiastra cîntă divin şi, ca Phoenix[27] şi Feng-huang, redă sănătatea şi vederea, întinereşte şi învie, aşa cum fac cele mai multe dintre vechile păsări solare. As-Samandal vindecă printre alte boli cataracta. Phoenix, mereu înviind, este simbolul eternităţii, iar despre cenuşa ei se credea că are calităţi curative. Originea basmului cu Pasărea de foc a fost urmărită numai pînă în secolul al optsprezecelea. Dar trebuie fără îndoială să existe şi în secolele anterioare, probabil pînă în timpul romanilor, de vreme ce unele versiuni germane, tiroleze şi daneze, ale basmului nostru, menţionate de Bolte şi Polivka[28], sînt intitulate printre altele *Pasărea de foc*.

---

[20] *Book of the Dead*, trad. E. A. Budge, ed. II-a rev., Londra, 1951, cap. LXXVII.

[21] W. M. Müller, *Egyptian Mythology*, Boston, 1918, p. 165–166.

[22] Gobinatha Rao, *Elements of Hindu Iconography*, Madras, Law, 1914–1916, 284–287, și J. M. Banerjea, *The Development of Hindu Iconography*, University of Calcutta, 1941, p. 57, 102, 179. Vezi și C. H. Tawney, *The Ocean of Story*, traducere după *Katha Sarit Sagara* de Somadeva, ed. N. M. Penzer, Londra, 1923, I, p. 103–105, *Pasărea Garuda* — o comparație cu alte păsări mitice supranaturale, dintre care cele mai multe, totuși, sînt oarecum de natură diferită. Pentru alte referințe despre Garuda sau alte păsări uriașe (Anqa, Simourg și altele) vezi V. Chauvin, *Bibliographie des ouvrages arabes*, Liège, 1892–1922, V, p. 228, și VII, p. 12–13.

[23] Ad-Damiri, *Hayat al Hayawan* (Lexicon zoologic), trad. Jayakar, Londra, Luzac, 1908, II, p. 79–80.

[24] J. Hubauy și M. Leroy, *Le mythe du Phénix dans la littérature grecque et latine*, Liège, 1939.

[25] „Seamănă cel mai mult cu un vultur la formă și mărime". Herodotus, *Histories*, trad. G. Rawlinson, New York, D. Appeleton, 1862, vol. II, cartea a II-a, cap. 73.

[26] *The Greek Apocaliypse of Baruch*, cap. 6–8, în R. H. Charles, *Apocryph and Pseudoepigrapha of the Old Testament*, Oxford, Clarendon Press, 1913, II, p. 536–538.

[27] „Și cînd soarele dădu la o parte pragul porții strălucitoare și raza de lumină a primei lumini străluci, ea începu să emită sunete de cîntec sacru și să salute lumina nouă cu o voce minunată, pe care nici notele privighetorii, nici flautul muzelor nu o pot egala cu sunetele circeene". Lactantius, *De Ave Phoenice*, în *The Ante-Nicence Fathers*, ed. A. Robersts & J. Donaldson, New York, The Christian Literature Co., 1968, VII, p. 24.

O caracteristică importantă a tuturor păsărilor solare este legătura cu lumea de dincolo, simbolizînd dispariţia temporară a soarelui sub pămînt. „Eu sînt Bennu", — spuse Osiris-Ani — „sufletul lui Ra şi călăuza zeilor din Tuat [lumea de jos]"[29]. Garuda este duşmanul implacabil al şerpilor (elemente htoniene prin excelenţă), dar în acelaşi timp pe jumătate soră cu ei. Măiastra românească în versiunea cea mai răspîndită, relatată de Ispirescu, trăieşte în lumea de dincolo. Dar o legătură mai puternică între păsările solare şi lumea de dincolo poate fi arătată prin intermediul unui alt mit. Într-o versiune românească (din Transilvania) a acestuia, *Portocalu şi Balauru*, relatată de Mera[30], întîlnim o altă pasăre supranaturală, Pajura (vulturul imperial). Eroul, aruncat pe tărîmul celălalt de fraţii săi pizmaşi şi luptîndu-se să-şi găsească drumul spre lumina soarelui, salvează copiii Pajurii de zmeu. Drept răsplată, îi cere puternicei păsări să-l ducă sus pe pămînt. Aproape de capătul zborului, merindele pe care le adusese cu el eroul, pe spinarea Pajurii, se isprăvesc şi tînărul trebuie să hrănească teribila pasăre cu o bucată din propriul său trup.

Acest motiv, exact acelaşi, apare în folclorul multor ţări. În Europa de nord[31], în Rusia[32], în Grecia, în Arabia[33], în India[34], în Canada[35], în Missouri[36], o pasăre asemănătoare cu un vultur (avînd adesea numele arab Rokh) realizează sarcina de a-l aduce pe erou la lumina zilei[37]. Este o întîmplare seculară care îşi are probabil originea în mitul babilonian „Etana şi vulturul"[38]. Acest vultur al lumii de dincolo, Pajura românească, are puncte comune cu Măiastra şi celelalte păsări solare. Ea are puteri întineritoare: cînd aduce eroul în lumea de sus şi descoperă că a hrănit-o cu carne din coapsa lui, ea îl înghite şi îl scoate mult mai chipeş şi mai puternic decît fusese înainte[39]. Este duşmanul de moarte al zmeului — adică şarpele, elementul htonian — şi este singura capabilă de a-l aduce pe erou din întunericul lumii de jos la lumină. Dar chiar şi faptul că este un vultur dovedeşte natura solară a Pajurii. Vulturul este pasărea care a fost întotdeauna asociată cu soarele[40] şi care are analogii cu toate păsările solare mitologice. Vulturului de munte i se mai spune Chrysaetos (vultur de aur în greceşte), un nume care ar putea proveni din Şoimul de aur al egiptenilor. Era simbolul fulgerului lui Zeus şi a adus focul oamenilor[41]. Se crede că numai el este în stare să privească drept la soare. Pînă la urmă, din cauza abilităţii sale de a-şi recîştiga tinereţea[42], a devenit, ca şi Phoenix, un simbol al nemuririi, purtător de suflete, personificare a sufletului însuşi[43].

---

[28] I. Bolte şi Polivka, *Anmerkungen...*, p. 504, 505; vezi şi p. 11—513.

[29] *Book of the Dead*, trad. E. A. W. Budge, ed. II-a rev., Londra, 1951, cap. XXIX.

[30] L. Şăineanu, *Basmele...*, p. 432. O altă versiune românească a acestui basm este *Făt-Frumos fiul iepei*.

[31] A. Aarne şi S. Thompson, *The Types of the Folk-Tale*, Helsinki, 1928, nr. 301.

[32] A. N. Afanasiev, *Narodnye russkie skazki*, Moscova, 1957, I : nr. 128, *Cele trei împărăţii, de aramă, de argint şi de aur*; nr. 132, *Blana de nurcă*; nr. 171, *Povestea eroului viteaz, merele întineritoare şi apa vie*. Sînt recunoscătoare profesorului Marjorie L. Hoover de la Oberlin College pentru traducerea acestor basme din rusă.

[33] V. Chauvin, *Bibliographie des ouvrages arabes*, Liège, 1892—1922, VI, *Les trois frères*, p. 3.

[34] S. Thompson şi J. Balys, *Motif and Type Index of the Oral Tales of India*, Bloomington, Indiana, 1958, B. 322, I.

[35] C.M. Barbeau, *Contes, populaires canadiens*, în „Journal of American Folk-lore", Boston, XXIX, 1916, p. 85—87 : *La petite Capuche-Bleu*.

[36] J. M. Carrière, *Tales from the French Folklore of Missouri*, Chicago, 1937, *Jean l'Ours*, p. 49, 55, 58.

[37] Vezi şi V. Chauvin, *Bibliographie des ouvrages arabes*, Liège, 1892—1922, VI, 3, nr. 3 şi 6; S. Thompson, *Motif-Index of Folk Literature*, Copenhaga, 1955—1958, I.B. 322.1; E. Cosquin, *Contes Populaires de Lorraine*, Paris, F. Vieweg, (1866), L, p. 141—144.

[38] F. Cumont, *Études Syriennes*, Paris, 1917, p. 82.

Există un exemplu şi mai evident al asimilării Măiastrei şi a Pajurii. În basmul românesc *Prîslea cel voinic şi merele de aur*, relatat de J. Segall[44], poveştile despre Pasărea de aur şi despre eroul care se întoarce din lumea de dincolo pe spinarea unui vultur sînt combinate. *Prîslea* începe ca o poveste tipică cu Pasărea de aur, deşi nu există o menţiune a păsării însăşi; apoi, în subiect, eroul este azvîrlit în lumea de dincolo şi, pentru că salvează copiii Păsării uriaşe, este adus de ea la lumina zilei.

Astfel, descoperind legătura dintre Măiastră şi Pajură, a dovedit mai clar originea celei dintîi. Măiastra este fără îndoială o descendentă a păsărilor solare antice şi poartă întreg fundalul lor bogat de simboluri, dispersat în diferitele versiuni. Strămoşul ei cel mai apropiat trebuie să fi fost Phoenix-ul tradiţiei greco-romane. În România, ca în cele mai multe ţări europene, elementele păgîne au coexistat paşnic cu creştinismul. Românii, în parte păstori pe vremuri, depinzînd de cer în traiul lor, nu puteau să nu persiste în cultul soarelui. Pe de altă parte, pentru ţărani pămîntul este mama tuturor lucrurilor. Civilizaţiile agrare îşi imaginează că sufletele vieţuiesc în adîncul pămîntului şi chiar şi soarele vine din lumea de jos. Mitologiile acestor două tipuri sociale se amestecă adesea, aşa cum s-a întîmplat în cazul păsărilor solare ; ele pot rămîne însă şi distincte de-a lungul secolelor. Astfel Pajura, provenind din tradiţiile agrare, este prezentă în folclorul românesc. Dominant, totuşi, rămîne simbolismul solar al păstorilor, pasărea de aur dătătoare de lumină, Măiastra.

În româneşte de Ana Olos

---

[39] L. Şăineanu menţionează de asemenea că se crede că sîngele Pajurii are calităţi curative (*Basmele*..., p. 512).

[40] A. J. Wensinck, *Tree and Bird as Cosmological Symbols in Western Asia*, Amsterdam, J. Müller, 1921, cap. II, *Bird and Sun*, p. 36—47.

[41] S. Reinach, *Aethos Prometheus*, Paris, E. Leroux, 1907.

[42] „Cînd îmbătrîneşte, zborul lui devine greu şi vederea întunecată. Ce face acum? Caută mai întîi un izvor de apă curată şi zboară în sus în eterul soarelui şi îşi arde penele vechi şi îşi desface ceaţa de pe ochi şi zboară jos la izvor şi se scufundă în el de trei ori şi se înnoieşte şi devine din nou tînăr". *Physiologus*, „The Eagle", trad. J. Carlill, New York, E. P. Dutton, (f.a.), p. 209.

[43] Vulturul este reprezentat pe monumentele funerare din Hierapolis în Syria. Şi în reprezentarea romană a apoteozei sufletul împăratului zbura spre cer sub forma unui vultur ieşind dintr-un foc mortuar.

[44] J. B. Segall, *Roumanian Folk Tales*, în „The Maine Bulletin", XXVII, 10, 1925, p. 31—49.

LES CONTES POPULAIRES ROUMAINS SUR «L'OISEAU MERVEILLEUX» ET SA PARENTÉ AVEC PHOENIX ET AUTRES OISEAUX SOLAIRES

« L'oiseau merveilleux » (Pasărea măiastră), oiseau aux pouvoirs revivifiants, c'est un personnage souvent rencontré dans les contes roumains, tout comme dans le folklore européen et amérindien aparaît « l'oiseau du feu », incarnation de la lumière solaire, auquel le premier s'apparente. Les oiseaux solaires sont fréquents dans les mythologies universelles : dans l'Egypte antique, en Chine, dans la mythologie hindoue et surtout dans la mythologie gréco-latine (Phoenix). Tous les oiseaux solaires ont des liaisons avec «l'autre monde », symbolisant la disparition et la réapparition régulière de l'astre du jour, ainsi que son pouvoir bienfaisant.

Outre «l'oiseau merveilleux », le conte roumain mentionne «Pajura » (l'aigle royal), oiseau qui transporte le héros de «l'autre monde » à la lumière du jour en guise de récompense pour lui avoir sauvé ses petits. (On rencontre ce motif dans le folklore des autres peuples d'Europe, d'Asie et d'Amérique). « Pajura » a aussi une nature solaire, les mêmes pouvoirs revivifiants, se trouvant dans une lutte permanente avec l'élément chthonien : le serpent, le dragon.

Entre « Pasărea măiastră » et «Pajura » existe une liaison évidente, les deux étant des oiseaux solaires antiques : « Pajura » provient de la tradition agraire, tandis que «Măiastra » c'est un vestige du symbolisme solaire pastoral. Souvent ils se superposent, mais peuvent apparaître comme entités bien distinctes.

REPERE ALE UNEI TEORII STRUCTURAL-SEMIOTICE A CULTURII POPULARE MATERIALE *

RADU NICULESCU

Aşa cum gramatica şi lexicul titlului o anunţă, studiul de faţă nu-şi propune să formuleze — cu atît mai puţin să dezlege — toate innumerabilele probleme ale unui structuralism, azi în gestaţie încă, al obiectelor materiale ale civilizaţiei tradiţionale; după cum, de altă parte, nu-şi propune nici să îmbrăţişeze întregul ansamblu al literaturii problemei (mărginindu-se, dimpotrivă, doar la un număr restrîns de titluri de marcată relevanţă).

În consecinţă, publicîndu-şi studiul autorul urmăreşte nu să comunice sentinţe de „praeceptor", ci doar, oferind o minimă bază de discuţii, să angajeze — păstrînd clară conştiinţa limitelor competenţei sale — o dezbatere cu cercetătorii culturii materiale asupra şanselor abordării structurale a acesteia.

Impulsul şi sensul acestui studiu, conceput ca text „de lucru", îşi găseşte izvorul în proiectul autorului — destinat iniţial numai propriei sale lămuriri — de a testa capacitatea punctului de vedere structural în a oferi ochiului o viziune coerentă şi unitară a *ansamblului* culturii umane.

Test, după convingerea autorului, decisiv în validarea *de principiu* a demersului structural (pînă acum verificat, în parte, doar în cîmpul limbii, al poeticului verbal, al intelectului şi al socialului). În măsura în care cercetarea structurală s-ar dovedi inaptă să dea seama de legităţi ale creaţiei materiale tradiţionale a societăţii, atît propria sa soliditate teoretică globală — independent de succesele parţiale, obţinute în fonologie, în analiza relaţiilor de rudenie etc. —, cît şi definiţiile pe care s-a străduit să le dea omului şi culturii s-ar vedea drastic repuse în discuţie.

★

Conceperea unei teorii structuraliste multilaterale a culturii materiale constituie o problemă complexă şi grea.

---

* Tezele prezentului text au constituit obiectul unei comunicări la seminarul ştiinţific al Institutului de etnografie şi folclor, în luna mai 1972.

Rev. etn. folc., t. 18, nr. 1, p. 11–30, Bucureşti, 1973

Dificultăţile unei atare întreprinderi ar putea fi măsurate fie şi numai prin faptul că, aşa cum sugeram, nici măcar în domeniul a ceea ce se numeşte creaţie spirituală, domeniu prin excelenţă al sensului, demersul structuralist nu a izbutit deocamdată să cuprindă toate planurile şi toate categoriile consacrate ale realului culturii — fie din pricina insuficienţei informaţiei elementare disponibile, fie din pricina complicaţiilor intrinseci obiectului pe care interpretarea este chemată să le rezolve.

Obstacolele invocabile sînt numeroase şi de factură diversă. Într-un fel, ele provin din însuşi decalajul care separă nivelul de elaborare teoretică la care se situează, în ansamblu, cercetările privind instituţiile sociale tradiţionale, mitologia, etnopsihologia, demografia, folclorul, pe de o parte, şi nivelul general al cercetărilor de cultură materială, pe de altă parte, decalaj constatabil atît pe planul mondial al disciplinei, cît şi la noi.

Această stare de lucruri are determinări multiple.

A operat astfel — odinioară frust, ulterior mai subtil — prejudecata simplicităţii, pretins „imediat date" în percepţie, ireductibile, a obiectului cultural material („un baros e un baros"). Optică de care în bună parte răspunzătoare sînt anume deprinderi şi slăbiciuni îndelung cultivate de cercetările arheologice — cercetări care au exercitat din totdeauna, prin prestigiu, o înrîurire energică, adesea suportată necritic, asupra etnografiei materiale[1]. E vorba în speţă de obsesia obiectului în sine, „hors-contexte", de suveranitatea nelimitată — şi contrapusă agresiv teoriei — recunoscută descripţiei, de cultivarea exclusivă a tipologiilor. Încă din jurul lui 1900, de atare limitări, de sorginte vetust pozitivistă, arheologia a început să se degajeze totuşi treptat; nu însă — în egală măsură — şi etnografia.

Pe de altă parte, intim legată de această cantonare satisfăcută în obiectualitatea produselor materiale ale culturii, a operat şi o unilaterală orientare către studiul pur istorist-geografist, către cercetarea seriilor diacronice de obiecte dispuse în timp şi în spaţiu, în generaţii succesive şi evoluînd pe aliniamentele univoc ascendente ale unei scări ideale a progresului tehnologic[2], orientare care şi-a asumat cvasiintegral, foarte îndelungă vreme, calitatea de cercetare efectiv ştiinţifică a culturii materiale (depistării, înregistrării şi descrierii de obiecte fiindu-le rezervată doar condiţia de operaţii de elaborare prealabilă a materialului).

Este în afara oricărei îndoieli că orientarea istoristă şi geografizantă, chiar şi în manifestările ei cele mai exagerate, îşi are merite definitive în cunoaşterea abilităţii tehnice desfăşurate în timp a omului, după cum cert este şi că fondul de informaţii, cuprins în îmbătrînitele lucrări ale maeştrilor şcolii istorice din secolul al XIX-lea, continuă să-şi păstreze

---

[1] Faimoasa „metodă tipologică" de pildă — atît de amplu preluată de etnografie —, lansată de Gabriel de Mortillet (1881) şi potrivit căreia dispunerea în serii, determinate prin analiză, de asemănări/deosebiri formale ar fi întru totul în măsură să dea seama de dezvoltarea de ansamblu a culturii materiale, deriva din necesităţi şi era destinată patent unor uzuri *arheologice*. La rîndu-i, inspiraţia îi era — tipic pentru secolul trecut — istorist-naturalistă, trimiţînd la teoriile lui Geoffroy Saint-Hilaire (organismele sînt construite conform unui număr restrîns de planuri, care se constituie în principiu de explicaţie morfologică autonom de condiţiile mediului etc.).

[2] La aceasta şi-a adus contribuţia masivă şi înrîurirea exercitată de tendinţa generală în secolul al XIX-lea a ştiinţelor socio-umane de a considera, cu o anume exclusivitate, *istoric* şi *geografic* obiectul lor.

bună parte din valabilitate. Venerabila sinteză a lui Morgan spre exemplu, azi aproape centenară, în ciuda unei imagini excesiv de simplificante, de liniare, episodic eronate, a evoluției societății și a infrastructurilor materiale ale acesteia, își conservă din validitate prin bogăția și calitatea informației — autorul era excelent cercetător de teren —, ca și prin importante segmente ale teoriei însăși (similaritatea necesară — chiar dacă gîndită cu optimistă simplicitate și insuficient explicată de autor — a modelelor diacronice posibile ale dezvoltării bazei materiale a societății, pragurile de salt tehnologic, însăși *sublinierea* importanței capitale a tehnologiei în determinarea structurilor sociale și juridice ale societății etc.).

Totodată, într-o tradiție științifică sau alta, urgența unor sarcini de ansamblu ale culturii naționale respective a putut face — precum la noi — ca necesitatea elucidării de aspecte ale unui trecut pentru care documentația scriptică lipsește să impună cu insistență sporită preeminența demersului istoric în ansamblul cercetărilor asupra culturii populare. Importanța de principiu a cercetărilor românești mai vechi sau mai noi de acest gen (privind bunăoară etnogeneza poporului român) poate ilustra concludent atare dispunere a accentelor.

Problema care se pune este deci nu cea a oportunității — indiscutabile — ori a rezultatelor — multe incontestabile și de preț inestimabil — ale cercetării istorice a culturii materiale[3], ci cea *a unui anume mod* de a face istorie (ca pură constatare a înserierii în timp de fenomene, exterioare unele în raport de celelalte, și urmărind nu atît înțelegerea funcționării diacronice a proceselor înseși ale culturii, cît obținerea de date indirecte privind alte domenii ale cîmpului istoric — istorie politică, militară etc.). Or, acestei maniere istoriografice nu numai că i se pot aduce obiecții de ordin epistemologic, dar i se poate reproșa că — prin monopolul instituit *de facto* asupra cercetării — a creat, ca și în multiple alte domenii ale științelor sociale și umane, iluzia epuizării spațiului de investigat (iluzie care între altele a dus, nu o dată, la ipostazierea tehnologicului într-o serie istorică cu o autonomie depășind orice limite rezonabile).

În acest context, viziunea pe care am numi-o „algoritmică" a culturii materiale (tehnologiile sînt abordate — prin „suspendare" fenomenologică — exclusiv ca *programe gestuale canonice*, temei de tipologii culturale concepute, cel puțin în primă instanță, independent de obiectele rezultante), introdusă acum mai bine de trei decenii de Leroi-Gourhan (1937), fost a salutată ca o inovație revoluționară. În realitate, această inițiativă (să fi fost oare inspirată de taylorism-fordism, pe atunci foarte în actualitate? o aplicare, prin transfer epistemologic, a taylorismului la analiza tehnologiilor arhaice?) nu înseamnă practic *decît* anexarea unui nou domeniu — întins, substanțial, desigur important —, dar *numai* de *descris* și totodată de *proiectat în istorie* (în ciuda exegeților care, amăgiți de aparențe, văd în demersul lui Leroi-Gourhan unul eminamente „anistoric").

---

[3] Puținele sinteze de nivel superior — Leroi-Gourhan (1943—1945), Singer, Holmyard, Hall (1954), Haudricourt și Delamarre (1960), poate încă două-trei titluri — din uimitor de restrînsa și în genere recenta „literatură de referință" a tehnologiei culturale — domeniu esențial al „culturii materiale" — sînt, natural, de factură istorico-morfologică. Utilul *Manual* de etnografie al lui Mauss (1947) rămîne în schimb text precumpănitor didactic.

Dificultăţile de ordinul istoriei disciplinei nu pot explica însă, singure, întîrzierea cu care şi-au făcut intrarea în orizontul preocupărilor sistematice chestiunile structurii semnificaţiei interne complexe a *creaţiei materiale*, în calitatea acesteia de segment indisociabil — disociat doar din imperative de metodă — a ceea ce Mauss numea *fapt social total*, la rîndu-i obiectivare dialectică a *totalităţii* omului social şi a societăţii. Astfel atît problemele semnificaţiei în sine a *obiectului* — ca materialitate culturalizată —, cît şi cele, conexe, ale metodei de abordare a acestora s-au văzut confruntate cu greutăţi de ordin principial — nu fără efect asupra ansamblului *istoriei* disciplinei — privind *statutul* însuşi al civilizaţiei materiale.

Astfel, se ştie, calitatea graţie căreia faptul cultural în genere, cel etnografic în speţă, este abordabil din unghi structural e condiţia sa *semiotică*[4]. Structura — la nivel cultural — există numai prin corelaţii de sens, a căror fenomenalitate o constituie *semnul* în multitudinea modalităţilor sale.

Or, în aceste împrejurări se ridică firesc întrebări fundamentale : sînt uneltele, tehnologiile, produsele finite, modurile de producţie, repartiţie şi consum, *semne*? Nu sînt oare numai *obiecte*, nimic altceva? Iar, la rigoare, drept *semn* a ce ar putea sta?

A da — urmărind totuşi eficacitatea — un răspuns sumar la atare întrebări este, evident, exclus.

De aceea, începînd prin a declara că răspunsul nostru global este pozitiv, vom adăuga de îndată că natura de semn a obiectelor culturale este polimorfă şi că se cere explicitată ca atare.

Subliniem din capul locului că specia *semnului* (pe care îl definim, în spirit augustinian-saussurian, ca pe relaţia între un *ce* prezent, substituent, şi un *ce* absent, *reprezentat*) ne apare ca *funcţie exclusivă de cîmpul cunoaşterii*. În alţi termeni, semnul poate fi gîndit numai ca relaţie instaurată de actul cognitiv — căruia îi devine totodată şi condiţie elementară — în procesul interacţiunii individului cu societatea şi cu natura.

Modal, semnul este constituibil pe două mari tipuri generice de relaţii : *relaţii de contiguitate* — fie obiectiv date, fie convenţionale —, respectiv *relaţii de analogie*. Prin urmare, semnul poate traduce relaţii de substituire atît de ordin „metonimic", cît şi de ordin „metaforic" (în cele ce urmează, cuplul metonimie/metaforă va fi folosit în mod expres ca desemnînd convenţional raporturi de contiguitate/analogie)[5].

Această realitate elementară, ilustrată implicit încă acum mai bine de cincizeci de ani de analizele lui Peirce, a fost practic neglijată de cercetările întreprinse asupra culturii în genere, în ciuda avantajelor substanţiale—cel puţin de ordinul clarităţii—pe care le-ar fi adus cu sine.

De altfel, analiza anume a obiectelor „culturii materiale" ca *semne* în termeni de metonimii/metafore nu este decît aplicarea particulară a unui principiu operativ utilizabil în ansamblul sferei culturii.

---

[4] *Semiotică* în accepţia — de mare extensie dar de admirabilă rigoare — a lui Hjelmslev (1953) : „ierarhie în care fiecare din componenţi admite o analiză în clase definite de o relaţie mutuală, astfel încît fiecare din clase să fie analizabilă în derivate definite prin mutaţii mutuale".

[5] Pornim, evident, de la axul, identificat în limbă de Jakobson (1956), *pol metaforic — pol metonimic*, şi uzăm de sugestii din Black (1962), care subliniază repetat echivalenţa „model"/ metaforă în procesul cognitiv, şi din Greimas (1968).

Sub unghi metaforic, obiectul material — sau procesul generării lui — este virtual *semn* al oricărui *analogon* căruia îi poate deveni termen de referință.

Valorizarea metaforică a obiectului ca *semn* este cea care poate furniza din capul locului un temei de explicare pentru ansamblul mitologizărilor posibile și al utilizărilor — practice sau mentale — în sens magic ale uneltelor, tehnologiilor și produselor materiale. Melița, cînepa și tehnologia respectivă, de pildă, sînt implicate într-o binecunoscută serie de descîntece ca și în rutina manipulărilor magice, tocmai mulțumită potențialului lor metaforic, exploatat aici în sens incantațional. Apare limpede că potențialul metaforic al obiectelor este activat întotdeauna de o analiză implicită a denotației/conotațiilor lor — prin intermediul conceptual al cuvîntului denominator respectiv.

Valoarea metonimică a obiectelor se realizează, primordial, nu în magie/ideologie, ci în planul cunoașterii pozitive.

Situația „metonimică" — ca act de delimitare și clarificare bilaterală de contiguități (cauză/efect, parte/întreg, conținător/conținut etc.) — este modelul însuși al acestui tip de cunoaștere. Știința, ca și tehnologia în toate vîrstele ei istorice n-au fost și nu sînt — atît în planul *descoperirii*, respectiv al *invenției*, cît și în cel, didactic, al predării/preluării de cunoștințe deja dobîndite și prelucrate — decît explicitări de „metonimii", de șiruri de „metonimii" în concatenare infinită, proces în care raporturile analogice „metaforice" se constituie doar ca episod tranzitoriu : între mărul lui Newton și legea gravitației universale, momentul modelului analogic este o simplă etapă în lămurirea relației — metonimice —, eterne, între legea cosmică infailibilă și fiecare din cazurile sale conjuncturale oarecare.

În cazul nostru, potențialul metonimic al obiectelor materiale — și înainte de toate al uneltelor și tehnologiilor — se poate realiza în planuri multiple.

În primul rînd orice unealtă, orice armă tradițională, orice tehnologie este semn al *modului eficacității sale* (de ce ? cum ? la ce ?). Este semn al folosirilor sau al productivității sale *tipice* ; ori *de excepție* (spre pildă, *baltagul* pastoral poate fi mînuit nu numai pe seama lupilor).

Pentru conștiința cunoscătoare — și anume în raport, strîns, de volumul cunoștințelor perceptive și/sau aperceptive pe care aceasta le deține asupra obiectului incriminat — , fiecare unealtă[6], armă etc. poartă cu sine, în „negativ", întregul evantai — căruia îi este astfel *semn* polivalent — al posibilurilor utilizării sale concrete. Astfel, toporul — să zicem — comportă primordial, în „negativ", profilul despicării, cioplirii, iminente, în unghi mai mult sau mai puțin acut, a unui obiect solid — într-o gamă oarecare de durități urcînd pînă la un prag-limită superior dat — , a unui obiect lichid ori gazos ; despicare *eficientă* — sub un coeficient oarecare —

---

[6] Pentru a simplifica expunerea ne vom referi în cele ce urmează în principal la *unelte*. Discriminările clasice (materie primă/unealtă/produs) au, precumpănitor, sens metodic și didactic. Într-o viziune îndeajuns de analitică, orice produs cultural cu rol instrumental e reductibil la unealtă. Pîinea sau păsatul sînt nu numai *produse* — sau *materie primă* —, ci, final considerate, și *unelte* de restaurare a resurselor organismului. La fel, porcul sau vaca sînt dispozitive complexe de transformare a materiei organice vegetale în proteine animale, respectiv forță de tracțiune.

în primul caz ; despicare *ineficientă* (sau de eficiență minimală — temei eventual de snoavă, care sub acest unghi apare implicit ca metacomentariu tehnologic —) în celelalte două cazuri.

Or, această din urmă împrejurare atrage atenția asupra faptului că în sfera *utilizărilor*, abordată din punctul de vedere al cunoașterii (operate atît de insul din mediul etnografic, cît și — la un orizont mai cuprinzător al informației — de etnolog), ființează o rețea de opoziții și tensiuni constituind în fapt una din rădăcinile esențiale ale ciclurilor progresului/regresului tehnic[7]. Această rețea obiectiv existentă își găsește echivalentul gnosic într-o rețea corespunzătoare de *semne* dialectic interconexate. (Generatoare de opoziții esențiale — practic și semiotic — e deci corelația, reglatoare, *tehnologie/verificare a „puterilor" acesteia.* Corelație amintind de remarca lui Marx potrivit căreia tehnologia este manifestarea cea mai netă a capacității umane de cunoaștere *verificată.* La aceasta s-ar cuveni adăugat însă, cel puțin, că procesul *verificării* comportă, de fapt, o confruntare *indirectă* cu unealta, mediată (prin scheme procedurale și mentale) de complexul cultural supraordonat : *modul, limitele, scopul* verificării sînt de regulă indicate — expressis verbis sau tacit — de colectivitate. Altfel zis, *verificarea*, ca sistem, e integral funcție de *criteriile* socialmente alese : mentalitatea magică, de pildă, va „verifica" și certifica performanțe *inverificabile* pentru mentalitatea pozitivă.)

Opoziția fundamentală este, de bună seamă,

real vs. *virtual*

opoziție activă la nivelul fiecărui cuplu ergonomic-tehnologic, începînd cu perechea *mînuitor unealtă* + *unealtă mînuită.* Astfel, în cuprinsul uneia și aceleiași așezări este perfect plauzibil ca mînuitorul x al uneltei a să recurgă numai la utilizarea α a respectivei a, în vreme ce mînuitorul y recurge și la utilizarea β, utilizare *virtuală* din unghiul lui x (x utilizează, de ex., barda numai ca instrument de tăiat ; y o folosește și ca instrument de ciocănit ; utilizarea „în ciocan" a bardei e virtuală din unghiul lui x). Tipurile utilizărilor pot opune apoi, între ele, tradiții globale (așezări, zone, populații, grupuri de populații etc.).

Sensul statutului *real* — într-o conjuctură dată — al unei unelte se poate defini, în imediat, tocmai prin raportarea acesteia la *virtualitățile* corespunzătoare, *virtualități* care comportă însă la rîndu-le o rețea inerentă de opoziții.

Dacă lăsăm de o parte — numai din rațiuni de economie — opoziția

posibil vs. *imposibil*

ca presupunînd, de regulă, antinomii relativ elementare (consumarea nemijlocită, în regim alimentar, a unui topor bunăoară este *imposibilă)* și ne vom mărgini să luăm în considerare numai primul termen al opoziției, vom fi confruntați cu opoziția pe care o vom formula convențional sub

istoric posibil vs. *logic posibil*

---

[7] Definim *tehnica* în termenii lui Mauss (1947) : „acte tradiționale grupate în vederea unui efect mecanic, fizic sau chimic, acte cunoscute ca atare".

în care *posibilul istoric* este ilustrat de practicile efective cu o unealtă dată ale unei colectivităţi anume, practici ignorate, respinse sau — din pricini diverse — de nedeprins de o altă populaţie anume.

În schimb, *posibilul logic* este furnizat de construirea pur logică — în temeiul analizei proprietăţilor obiective (fizice, chimice etc.) ale unei unelte date — a posibilităţilor întrebuinţării ei.

Posibilul logic implică la rîndu-i opoziţia, grea de sensuri,

probabil vs. *improbabil*

Referindu-se tocmai la sfera acestui tip de semnificaţii ale tehnologicului pe care l-am definit ca *metonimic*, Lévi-Strauss (1960) socoteşte ca perfect plauzibilă determinarea „listei gamei date de posibilităţi de alegere" a unei soluţii tehnologice sau a alteia, posibilităţi ce stau simultan în faţa diverselor culturi în fiece moment al duratei ; invocînd contribuţia lui Malinowski şi a lui Mauss în evidenţierea valorii de semnificaţie a tehnologiilor, mai cu seamă în societăţile de tip arhaic, Lévi-Strauss adaugă : „Anume tehnici luate izolat pot apărea ca dat absolut (moştenire istorică etc.). Atunci cînd le situăm însă în inventarul general al societăţilor, inventar pe care antropologia se străduie să-l constituie, ele apar sub o lumină nouă, deoarece în acest caz le imaginăm ca echivalent al unor selecţii egale pe care fiecare societate pare să le facă (expresie aleasă pentru comoditate, dar care rămîne marcată de antropomorfismul său), selecţii efectuate, în cadrul unei game date de posibilităţi. [...] În acest sens, începe să fie cu putinţă să înţelegem cum un anume tip de secure de piatră poate fi *semn*. Este *semn* pentru că într-un context determinat el substituie, pentru observatorul capabil să-i înţeleagă folosirea, ustensila diferită pe care o altă societate ar întrebuinţa-o în aceleaşi scopuri. Atunci, chiar şi tehnicile cele mai simple într-o societate „primitivă" oarecare îşi asumă caracterele unui sistem, analizabil în termenii unui sistem mai general. Modul în care anume elemente ale sistemului au fost reunite iar altele excluse îngăduie înţelegerea sistemului local ca ansamblu de opţiuni semnificative, compatibile sau incompatibile cu alte opţiuni pe care fiecare societate, sau fiecare fază a dezvoltării acesteia, s-a văzut determinată să le opereze".

Dar nu numai atît. Entitatea semiotică a uneltei posedă, pe lîngă dimensiunile pînă acum evocate, şi o alta, de covîrşitoare importanţă.

Astfel, însăşi natura intimă a uneltelor, proceselor tehnologice, ca şi a ansamblului produselor materiale ale societăţii, este de pus în discuţie. Practic, natura tehnologicului încetează de a mai fi univocă dacă ne asumăm, în toate implicaţiile, bine cunoscuta observaţie a lui Marx potrivit căreia superioritatea comportamentului uman faţă de comportamentele instrumentale animale constă în faptul că omul îşi concepe mental desfăşurarea şi rezultatul final al operaţiilor pe care le efectuează.

Natura obiectelor de cultură materială este deci ambiguă. Ele sînt :

— *primordial*, proiect şi program al unui spirit logic (inclusiv faza de proiect-în-acţiune, rectificat, optimizat prin conştientizarea progresivă — eventuală — de către „proiectant" a dialecticii interacţiunii sale cu obiectul de prelucrat, în însuşi cursul desfăşurării acesteia).

— *secundar*, înfăptuire materială.

Prioritatea ontologică şi cauzală, de principiu, a *existenţei* faţă de *conştiinţă* nu e prin aceasta în nici un fel contestată. Pur şi simplu, faza „homo faber" presupune selecţionarea prealabilă, prin filtraj natural, ulterior social, a unui creier în stare nu numai de operaţii logice elementare — accesibile şi altor mamifere — , dar şi de *concepţie logică*, conştientă sau nu.

Revenind aşadar, vom spune că orice operă materială a omului este „semn" al unui echivalent de ordinul concepţiei logice. Pe consideraţii de natură analoagă se întemeiază, de bună seamă, şi Lévi-Strauss atunci cînd scrie : „Între două unelte identice sau diferite [...] există şi va exista întotdeauna o discontinuitate radicală, care provine din faptul că niciodată una nu rezultă din cealaltă, ci, fiecare, dintr-un sistem de reprezentări" (1958*c*).

A demonstra că ansamblul „culturii materiale" comportă o valenţă semiotică esenţială este *necesar*. Nu însă şi *suficient* pentru elaborarea bazelor unei teorii structurale a creaţiei materiale tradiţionale.

Pentru aceasta e nevoie în plus, pe de o parte, de stabilit statutul existenţial al semnului-obiect — unealta în speţă — , pe de altă parte de definit cel puţin principalele articulaţii ale dispozitivului semiotic.

Aşadar, *ce este* şi *de ce este* unealta? Pare improbabil ca la atare întrebări să se poată răspunde cu o definiţie şi cu o explicaţie mai cuprinzătoare, mai aderentă la esenţa lucrurilor, mai deschisă către dinamica acestora, decît aceea prin care identificăm în unealtă un elaborat menit să slujească *comunicării* eficiente a omului cu exterioritatea ambiantă: unealta este artificiul-mediator al transferului de *energie profilată* — altfel zis, de *intelect* + *energie* — , de la individ la materia fizică de prelucrat.

Genului *mit* — ca fabricat conceptual-emoţional, instrument mental şi în genere psihologic de relaţie a omului cu natura, cu semenii săi sociali şi cu sine, menit medierii intelectuale a problemelor ultime şi a contradicţiilor fundamentale ale lumii însăşi şi ale insului cu lumea — , i-ar corespunde aşadar, omologic, genul *unealtă* — fabricat material, menit medierii fizice a contradicţiilor vieţii nemijlocite (nevoia de hrană, de adăpost, de securitate etc.).

Toate acestea presupun însă acceptarea generalizării conceptului de *comunicare*, prin asimilarea lui — cum sugeram — conceptului de *transfer*, gîndit ca desemnînd o categorie universală în diversificare progresivă, de la fizic la biologic, de la biologic la psihologic, categorie anterioară prin urmare — ulterior, paralelă — comunicării umane prin limbaj, de care nu numai că este independentă, dar căreia i se şi supraordonează în cadrul unui raport de ordinul *arhetip/variantă* (variantă inteligentă şi conştientă de sine, totuşi variantă numai!).

Odată admisă relaţia *transfer*∼*comunicare* devin automat posibile utilizarea — mutatis mutandis — şi dezvoltarea cîştigurilor realizate de domeniile de vîrf ale cercetării comunicaţiei (lingvistică, teoria informaţiei, cibernetică) în studiul tuturor formelor *transferului*, inclusiv transferul de energie pe care îl comportă ciclul recurent (*om*)→(*făurirea uneltei*)→(*făurirea produsului prin unealtă*)→(*făurirea uneltei secunde prin produs*) ş.a.m.d. Experienţa notorie a geneticienilor poate fi concludentă pentru un atare demers.

Fenomenul tehnologic este în mod vădit pluridimensional. La realizarea fiecărui specimen tehnologic considerat ca ,,mesaj'' concurează un număr considerabil de coduri[8] :

— coduri intrinsece, comportînd clase de variabile imanente pieselor tehnice date — codul eficacității mecanice, de pildă (sistemul de raporturi obiective între — să zicem — lungimea cozii, viteza de deplasare și greutatea ,,cuțitului'' la o secure, sau între duritatea specifică a substanței ,,cuțitului'', profilul și acuitatea tăișului aceleiași unelte) ; codul eficacității chimice (raportul temperatură/oxidare în metalurgie) etc. ;

— coduri extrinseci : codul economic (de pildă, relația *trebuințe individuale standard/trebuințe diferențiate* ; raportul producție/consum ; relația producție/schimb etc.) ; codul ecologic (raportul gamă de materii prime utilizate/gamă de materii prime utilizabile ; ambianță forestieră/ambianță savanică/deșertică ; condiție insulară/continentală etc.) ; cod religios (tabuuri alimentare, tehnologice etc.) ș.a.m.d.

Faptul că interconexiunea tuturor acestor clase de variabile — situate în raporturi oscilante, și ca intensitate și ca randament funcțional — este de natură *sistemică*[9] ține mai degrabă de domeniul evidenței imediate. De aceea sarcina cercetării, în această direcție, rezidă nu atît în a demonstra principial prezența fenomenelor de sistem, cît în a defini și modela chipul concret în care respectivii factori concurenți se interdetermină sistematic în fiecare caz dat în parte. Atît timp cît aceste analize nu își vor fi dat roadele, ar fi abuziv să se facă profesie de agnosticism sau să se proclame rolul suveran al hazardului în determinarea unei conjuncturi tehnologice. Rolul întîmplării nu va putea fi circumscris decît după exhaustarea tuturor cunoscutelor disponibile. Pe de altă parte, se cer totuși definite cu maximă claritate, în fiecare etapă a expansiunii cunoașterii, *necunoscutele*, *ininteligibilul* și *indeterminatul* conjunctural.

Neîndoielnic, relația *structură a raporturilor economie/tehnologie* rămîne axul fundamental al oricărei analize de acest gen. Fără epuizarea analitică însă a tuturor celorlalți factori cu acțiune reală, largi contigente de fapte vor rămîne incomprehensibile. Astfel, absența porcinelor din șeptelul tuturor ariilor de cultură musulmane nu se poate explica nici prin rațiuni economice sau tehnice, nici prin rațiuni ecologice sau alimentare. Explicația este — se știe — eminamente ideologică.

În fiecare cultură, în fiecare colectivitate socială, intersectarea codurilor determină o întrețesere concretă de determinări implicite legînd între ele ,,obiecte-semn'' explicite, întrețesere de factură *text* (fiecare termen este situat față de ceilalți într-un raport definibil ; fiecare termen iluminează prin relațiile pe care le întreține sensul celorlalți termeni ; sensul întregului — determinat atît de inventarul termenilor, cît și de ordinea ierarhică a dispunerii lor — nu se suprapune în mod necesar cu sensul rezultînd din adiționarea sensurilor individuale ale fiecărui termen sau ale fiecărui cuplu de termeni).

Astfel, inventarul tehnologic al oricărei unități sociale date se prezintă, la orice abordare cît de cît comprehensivă, ca o concatenare obiectivă de determinări laterale — mai exact, multilaterale — de tip *sintagmă* (o analiză distribuţională a tehnologiilor ar putea arăta, de pildă, că angrenajele dinţate din lemn ale morii sînt de negîndit altminteri decît, între altele, în *vecinătăţi contextuale* comportînd în chip necesar un instrumentar de piese ascuţite — de preferinţă metalice — pentru aşchiere, fasonare precisă etc.).

---

[8] Concepem *codul* într-o foarte largă accepție. Ca *sistem de relații și determinări necesare.*

[9] Pentru ansamblul problemei caracterelor sistemice, vezi Bertalanffy (1968).

Pare apoi vădit că între termenii sintagmei tehnologice operează raporturi de (în terminologia şcolii de la Copenhaga) *dependenţă, interdependenţă, constelaţie*. Ceea ce, evident, nu înseamnă că lectura sintagmei tehnologice este neapărat liberă de orice echivoc. După cum nu este neapărat lipsită de ambiguitate—cu atît mai semnificativ uneori—nici condiţia *relaţiilor/corelaţiilor* care leagă elementele sintagmei, mai ales atunci cînd observaţia se extinde diacronic. Un exemplu elementar l-ar putea constitui condiţia tehnologică de fabricare a stupului de albine: la noi, dependent la un moment dat al duratei istorice de tehnologia prelucrării lutului şi totodată străin de tehnologia prelucrării lemnului, stupul devine ulterior străin — „constelant" — faţă de tehnologia lutului, intrînd în schimb în dependenţa tehnologiei prelucrării lemnului.

Învederat, rămîne încă enorm de făcut pe terenul definirii practice a sistemului de determinări (şi interdeterminări) concrete din interiorul sintagmelor tehnologice. Cum statuam de la bun început, atare analize trebuie să pună în evidenţă, simultan cu conexiunile intratehnologice, şi dialectica încorporării, a „interiorizării", în tehnologie — ca sinteză în mod obiectiv dată — , a economicului, ideologicului, ecologicului, politicului etc.; precum şi efectul invers — după cum se ştie, capital —, efect al sintagmei tehnologice, obiectiv sintetizate, asupra sintagmelor contigue (de natura economicului — în primul rînd — , a socialului etc.).

În temeiul unor analize de acest gen s-ar putea institui un sistem complex de opoziţii de planuri semnificative între cuantumul, natura, modul, finalitatea materiei de prelucrat şi a produselor de elaborat prin unealtă (parametrii controlaţi de un coeficient social dat de *dezirabilitate*), pe de o parte, şi parametrii pur tehnici (performanţe actuale sau posibile) ai echipamentului tehnologic (mental şi material) de care dispune o colectivitate socială anume, pe de altă parte. Bunăoară, spre a lua un exemplu-limită, într-un cuptor de oale se pot prea bine — cu oarecare adaptări — prăji roşcove. În împrejurări normale o atare întrebuinţare — cel puţin din pricini de cerere/ofertă, inclusiv cerere şi ofertă de oale — ar fi aberantă; în condiţiile însă în care — condiţii pe care le putem construi în ipotetic — creşterea cererii de roşcove, de o parte, scăderea cererii de oale, de altă parte, ar rentabiliza o atare întreprindere (stabilizînd-o, perfecţionînd-o), s-ar putea aşeza bazele unei noi tradiţii tehnologice.

Pe temeiul sistemelor complexe de opoziţii (implicări/excluderi) odată instituite şi al integrării lor în grupuri de transformări construite *logic*, dar permanent controlate prin existentul *istoriceşte* atestat (confruntare în fiece moment, cum sugeram, încărcată de semnificaţii), se poate atinge acea fază a inteligibilităţii faptelor tradusă în identificarea şi formularea limpede de *paradigme* (grupuri de substituţie „verticală", cu termeni funcţionali echivalenţi). Fază care, la rîndu-i, consacră ansamblul organizării pluridimensionale a datelor — în cazul nostru a datelor tehnologiei culturale tradiţionale —, modul dispunerii lor unele faţă de altele, dispunere desfăşurată atît în serii de omologii, cît şi în serii de succedenţe (eventual *circulare*, în cazul în care a→b→c→d→a).

Toate acestea vor oferi posibilitatea degajării unui număr limitat de principii raţionale prezidînd la organizarea formală a universului tehnologic al fiecărei colectivităţi considerate, precum şi integrării fiecărei civilizaţii tehnice tradiţionale în ansamblul global al istoriei creaţiei materiale a omului. Pe atare cale se va asigura de altfel o bază fermă şi pentru cercetări de altă orientare, precum cele consacrate urmăririi de itinerarii de difuzare, de datări de implantări de tehnici noi etc.

★

Dacă analizei structurale îi este aşadar deschis accesul la sfera tehnologiei, cu atît mai lesne îi va fi să opereze pe terenul artei populare, în care *totul* este semn implicat în obiecte materiale. „Nu e posibil — scrie Lévi-Strauss (1960) — să studiem zeii ignorînd imaginile acestora. Nici miturile fără a analiza obiectele şi substanţele pe care oficiantul le fabrică sau le manipulează. Nici regulile sociale independent de lucrurile care le corespund [...]. [Nu ne putem] închide în limitele unei singure părţi a etnologiei, nu putem separa cultura materială de cea spirituală [...]. Oamenii comunică prin intermediul *semnelor* şi al *simbolurilor*. Pentru antropologie, care este conversaţie a omului cu omul, *totul* este simbol şi semn aşezat ca intermediu între doi subiecţi".

Un util stoc de sugestii pentru abordarea structurală a artelor populare aplicate îl constituie, între altele, micul studiu consacrat de Lévi-Strauss (1958*b*) debublării figurilor decorative în arta tradiţională chineză, amerindiană şi maori. Înregistrînd menţinerea milenară — împrejurare care prin simpla-i existenţă reclamă explicaţii structurale, extraconjuncturale — de concordanţe, mergînd pînă la decalc, în construcţia grafică şi plastică, concordanţe întemeiate invariabil pe reprezentarea dedublată a figuraţiei ornamentale (zoomorfe, antropomorfe, fitomorfe), la populaţii (Alaska, respectiv Noua Zeelandă, China etc.) între care contactul istoric nu poate fi, cel puţin actualmente, demonstrat inechivoc, Lévi-Strauss le pune în legătură, prin demonstraţie, cu o serie paralelă de coincidenţe, de asemenea persistente în timp, de ordinul structurii sociale. În toate cazurile fenomenul de artă este intim implicat în simbolica socială. Dispunerea motivelor corespunde, omologic, susţinerii simbolice a deosebirilor de rang, privilegiilor nobiliare şi gradelor de autoritate : toate societăţile considerate erau, deşi în stadii diferite de dezvoltare, *puternic ierarhizate* şi întemeiate adînc pe prestigiu.

Dar un demers ca acesta rămîne încă circumscris unui perimetru prea îngust. Pentru rezultate de amploare semnificativă, se impune abordarea unei arii problematice mai vaste. Or, la îndemîna abordării structurale se află întreaga categorie de probleme implicate de teza cvasifilozofică — termen nefericit dar necesar — a existenţei şi deci a necesităţii identificării unei reţele coerente de determinări semnificative, legînd între ele însuşirile non-mensurale, calitative, ale *spaţiului social*, indiferent de gradul în care ele se integrează domeniului convenţional al „artei populare". Ipoteza tehnică din care această teză se nutreşte postulează că, în ansamblu, configuraţiile spaţiale recurente — fixe (planuri de așezări, de locuințe etc.) sau mobile, dar modelate (rituri, dansuri etc.) — proiectează în figurări materiale configurații mentale ținînd de social, fie nemijlocit, fie prin medierea individului — mediere variabilă (ca obediență la stereotipii și, în genere, ca *prezență*) în anume limite de toleranță (totuși și acestea socialmente convenite !). În măsura în care o atare ipoteză se verifică (vezi, ca o confirmare particulară, studiul lui Lévi-Strauss (1958*a*) asupra configurațiilor dispoziționale ale așezărilor în raport de organizarea socială), devine practic cu putință depășirea descriptivului pur, obștesc cultivat pînă acum cu rare excepții, în favoarea definirii riguroase de corelații între cristalizările spațiale ale grupului și structurile mentalității și organizării lui sociale, fără a uita totuși că acestea din urmă nu sînt neapărat „reflectate” de primele, nici exact, nici direct, nici integral.

★

Anume pe un asemenea program intemeiată, o direcție de cercetare propriu-zisă, deja constituită și cu remarcabile rezultate, ale cărei principii ar putea fi cu folos examinate și preluate de cercetarea structurală a artei populare, este orientarea *Strukturforschung*, dezvoltată (ca reacție la impresionismul școlii lui Wölfflin) în deceniul al treilea în țările de limbă germană, sub autoritatea lui Guido von Kaschnitz-Weinberg, elev al lui Alois Riegl.

Domeniul predilect al cercetărilor lui Kaschnitz și al colaboratorilor a fost arheologia mediteraneană. Unii discipoli (Hans Sedelmeyer, Theodor Hetzer) vor adopta însă principiile maestrului și la cercetarea istoriei artei apusene din epoca modernă (Renaștere, baroc) (Nodelman, 1966).

Ca și etnologiei, recursul structural i-a fost dictat lui Kaschnitz de dificultățile legate de marea distanță în timp/spațiu care separă pe culegătorul și interpretul datelor de acestea, precum și de faptul că istoria și originea operei de artă rămîneau, și în cazul dat, inaccesibile.

Principii fundamentale de teorie a metodei sînt pentru *Strukturforschung* (Kaschnitz, 1967) : conceperea entității obiectului ca textură de relații interne și externe ; fidelitatea absolută în descrierea și emanciparea de orice prejudecăți teoretice și filozofante ; acceptarea posibilității, practic iminente, ca modelul degajat să corespundă unui tipar subconștient și inexplicit la creatorii și vehiculatorii operelor ; în sfîrșit, luarea în considerare a interacțiunii operă/privitor — absolutizată de Wölfflin — numai *după* epuizarea descrierii structurale a operei *ca atare*. Rezultatul analizei operei, programatic gîndit ca liber de distorsiuni, formulat în termeni de structură și dinamică internă, va tinde către obiectivitate. Convergența acestor principii cu principiile orientărilor etnologice Boas, Durkheim, Radcliffe-Brown, Lévi-Strauss, este manifestă.

Elementele constitutive și *relațiile interelementare* aflîndu-se — evident — în raport de implicație reciprocă, decizia de a arunca fasciculul de lumină al cercetării asupra unui element dat al obiectului „polarizează” imediat, predeterminînd izolarea unei categorii structurale anume în cadrul obiectului, virtual decupată înainte chiar ca analiza să fi început.

De aceea, ca și Lévi-Strauss, Kaschnitz și-a pus problema evaluării clare a gamei de strategii posibile de analiză. Cum fenomenul de artă este conceput nu numai ca pură existență, ci și ca sistem de referințe la planul umanului („dacă opera plastică e înțeleasă ca imagine umană a lumii şi a realităţilor divine şi umane pe care aceasta le conţine, atunci structura este modul de acţiune al acelei energii care în artă se substituie simbolic forţelor divine aşa cum se răsfrîng ele în imaginaţia noastră", scrie Kaschnitz, 1967), strategia cea mai rentabilă este cea în măsură să evidenţieze, cu maximă limpezime şi economicitate, semnificaţia operei ca imagine a lumii sau a condiţiei omului în lume.

Pornind de la opoziţia perceptivă fundamentală (introdusă de Riegl) *tactil/optic*, Kaschnitz socoate opera „structură simbolică complexă", semnificînd cosmosul asumat printr-o largă gamă de experienţe umane intr-a dar şi extraperceptive, atît vertical, între nivele, cît şi orizontal, în planul aceluiaşi nivel.

Domeniul fundamental al analizei lui Kaschnitz este nu *cîmpul vizual* subiectiv al observatorului, ci *spaţiul*, înglobînd şi observator şi operă. Opera prin simplul fapt că *există* modifică spaţiul, generînd un „spaţiu propriu", estetic, coextensiv spaţiului existenţei şi acţiunii sociale, dar calitativ diferit de acesta. Spaţiul comportă două mari categorii posibile : *spaţiu „vid"* şi *obiecte solide*. Relaţiile care se instituie de fiecare dată între ele, vagul sau, dimpotrivă, tranşantul demarcării lor, capacitatea fiecăreia de a juca în raport de cealaltă rolul de operator sînt principalele nivele de analiză.

Practic — s-ar zice — numai *obiectele solide* pot fi direct prelucrate, pot fi modelate, spaţiul „vid" ambiant operînd doar ca fond, ca „negativ". E însă întru totul posibilă, subliniază Kaschnitz (analizînd arhitectura şi sculptura romană), tratarea solidului modelat ca instrument de „profilare şi stilizare a *spaţiilor vide*", spaţii care îşi dezvăluie astfel nebănuite energii şi direcţionalităţi proprii, devenind în consecinţă, *ele*, obiect fundamental al elaborării artistice.

Nici spaţiile „vide" naturale, nici — cu atît mai puţin — complementele lor *solide* nu sînt pasive. Ele au nu doar „spaţialitate pură", ci încorporează intuibil şi „curenţi de forţă" de cel puţin două categorii : *gravitaţie* şi, respectiv, *energie biologică* sălăşluind în fiinţele vii. Aceşti curenţi în interacţiune închid în sine un repertoriu de imagerie şi respectiv de relaţii logice structurale care filtrează prin operă, afectînd radical modul în care opera mobilează şi totodată transformă spaţiul privitorului în arena desfăşurării unui spectacol mut şi static : spectacolul unor interacţiuni energetice evidente sau, cel puţin, plauzibile.

Clasic pentru *Strukturforschung* este studiul consacrat de Kaschnitz sculpturii egiptene. Autorul îi determină acesteia însuşirile generale de structură : soliditate masivă, decupaj strict, izolare a formelor, tirania modulurilor poliedrice (paralelipiped, cub), în fine, grija cvasiobsesională pentru detaliul naturalist combinată, paradoxal, cu excluderea realismului în reproducerea corelaţiilor organice. Acestor caractere li se dăduseră pînă la Kaschnitz explicaţii confuze, pornind de la ideea vagă că o anume legătură trebuie să le pună cumva în relaţie cu ceea ce se cunoştea, ca istoriceşte consemnat, despre funcţia artei în cultura egipteană.

Pornind de la conformitatea spaţiului estetic egiptean şi a formelor sale solide cu o reţea ortogonală de vectori verticali, orizontali şi de adîncime, Kaschnitz le deriva din dorinţa punerii în evidenţă a forţei gravitației, căreia doar verticala și unghiul de 90° îi conferă deplină autoritate și stringență.

Și totuși, constată Kaschnitz, din sculptura egipteană lipsește conflictul tectonic între greutate și suport. În locul unui echilibru tensionat, capabil să figureze interacțiunile vieții organice, domnește aici un echilibru simplu, aconflictual, din care implicarea unei posibile acțiuni și schimbări e riguros exclusă.

Pe de altă parte, naturalismul adesea uluitor al sculpturii egiptene răspunde nevoii de a plăsmui, prin simulacru mistic, un facsimil celui mort, spre a-i ajuta să se integreze *dincolo*. De aici paradoxul: orice sugestie a mișcării reale, a reprezentării unui eveniment real — ca distinct de pseudoevenimentul fosilizat, atemporal, efectiv figurat — ar fi subminat însuși rostul esențial al acestei arte eminamente funerare. O acțiune „reală" ar fi introdus în mod necesar în sistem timpul, schimbarea, și cu ele, inevitabil, moartea. Or, finalitatea artei egiptene rezidă în excluderea morții, în conservarea existenței fie și cu prețul împietririi, proces mental omolog celui încifrat de practica mumificării.

Pe lîngă acest tip de analize, Kaschnitz a căutat să stabilească și categorii de modelare suficient de complexe pentru ca opere ale unor culturi istoricește îndepărtate să poată fi semnificativ confruntate.

Astfel, comparînd artele greacă și etruscă *înainte* și respectiv *după* absorbirea de aceasta din urmă a influenței elenice, Kaschnitz stabilește în domeniul etrusc un sistem de opoziții inițial pe care îl opune atît sistemului grec cît și sistemului de opoziții noi, elenizant, trădînd neînțelegeri sau, dimpotrivă, instituirea de termeni noi, necunoscuți atît sistemului grec cît și celui arhaic etrusc, și rezultînd din procesul adaptării.

În felul acesta devine posibil — sugerează Kaschnitz — ca prin instituirea unei grile de categorii analitice, corespunzînd categoriilor de bază ale existenței umane, să deducem, *din numai structura operei*, un ansamblu de elemente de ordinul cunoștințelor și valorilor investite — conștient sau nu — în operă, ansamblu care să se constituie în document antropologic și, totodată, în document al contextului istoric concret, generator al operei. Se consolidează astfel șansa de a aduce nu numai mărturii inedite privind evoluția conștiinței umane în perioade și culturi ale căror tradiții ne sînt și altminteri accesibile, dar — crede, optimist, Kaschnitz — de a reconstitui, prin intermediul elaboratelor de artă materială rămase unică mărturie, structura și chiar substanța conștiinței unor epoci și zone pentru care orice alte documente lipsesc[10].

★

Într-o ordine de idei înrudită, demersuri semiotice de recentă dată, inițiate și integrate de E.T. Hall unei noi discipline denumite — discutabil — *proxemică*, prezintă un interes acut pentru abordarea structurală a „culturii materiale" (nu mai puțin de altfel pentru cea a „culturii spirituale" — obiceiuri, rituri etc.). Avem în vedere, evident, în primul rînd cercetările privind configurația așezărilor și a gospodăriilor, arhitectura, mobilierul, într-o anumită măsură ornamentica.

---

[10] Folositoare etnologului ar fi examinarea critică și a altor cercetări de Kunstwissenschaft vizînd structurile, precum — chiar dacă mai distante de problemele directe ale artelor etnografice — cercetările, de natură tehnică, ale lui Erwin Panofsky, ori lucrările, de factură oarecum mai filozofică, ale lui Herbert Read, Pierre Francastel etc. După cum o re-lectură *de adîncime* a lui Wölfflin, Riegl, Worringer, ar putea fi, cert, de multilaterală utilitate.

Hall definește proaspăta disciplină ca ,,studiu al modului în care omul își structurează, în mod conștient, microspațiul, respectiv distanța între indivizi în cadrul contactelor zilnice, organizarea spațiului în locuințe și clădiri publice, în sfîrșit, alcătuirea configurației orașelor etc.'' (Hall, 1963).

Proxemica se întemeiază pe o serie de prealabile conceptuale. În primul rînd, pe principiul — comun tuturor disciplinelor behaviorale în Statele Unite — potrivit căruia cultura este esențialmente proces de comunicare interumană operînd mai mult sau mai puțin inconștient; în cazul dat, comunicarea se realizează prin modelarea culturală a spațiului, care devine astfel purtător ireductibil de semnificație.

În al doilea rînd, proxemica împrumută etologiei conceptul de ,,teritorialitate'', care desemnează circumscrierea de către orice organism viu a unui ,,spațiu vital'', variabil după *specie* — variabilitate asumată și profilată la nivel uman de *culturi* în conformitate cu ansamblul determinărilor lor interne. Pentru a asigura relația biologic/cultural fără lunecări în biologism, Hall introduce la nivelul interacțiunii individ/biotopos conceptul de *infracultură*, care înglobează ansamblul comportamentelor precedente culturii, ulterior preluate și prelucrate totuși *prin* cultură.

În al treilea rînd, Hall — în linie consecvent behavioristică — își însușește ,,ipoteza Sapir-Whorf'', cu toate meritele și incertitudinile acesteia. În temeiul ,,ipotezei'' — potrivit căreia nu ar exista un singur mod de a reflecta lingvistic lumea, ci, dimpotrivă, cîte idiome atîtea variații în gama nuanțelor cromatice, a nuanțelor de acțiuni etc. denumibile prin cuvînt și deci conceptibile —, proxemica declară că nu se poate vorbi, nici chiar atunci cînd aparențele ar sugera-o, de o experiență obiectivă unică a spațiului, ci numai de o serie de ,,lumi spațiale'' cultural predeterminate. Percepția nu este deci o simplă înregistrare, ci, parțial, o activitate constructivă cultural comandată, proiectată de subiect asupra materialului senzorial.

Examinarea analitică a exprimării lingvistice a spațialității — reclamată de proxemică — se constituie pe de o parte ca factor de control în analiza comportamentelor fizice ale subiecților în spațiu, pe de altă parte ca expresie — autonomă față de praxis — a unei ,,mentalități a spațiului'' corespunzătoare.

Intersectarea continuă a cercetării lingvistice de tipul menționat cu cercetarea comportamentelor spațiale (prin observație directă — secondată de o notație simbolică ad-hoc —, fotografii, experimente, anchete pe bază de chestionare) vizează definirea treptată a *codului* utilizării spațiului și, mai departe, a ,,dimensiunii profunde'' (*hidden dimension*), unde se interconexează codul spațial și ansamblul celorlalte coduri ale raporturilor sociale interpersonale.

Analiza comportamentelor spațiale este întreprinsă de Hall în termenii unui model paradigmatic, care identifică serii de ,,*isolates*'' (unități minimale de comportament), ,,*stes*-uri'' (sintagme) și pattern-uri (reguli de combinare și de excludere, cu semnificație gramaticală și semantică). Elementare sau complexe, toate aceste daturi se distribuie pe diverse nivele de conștiință, structurîndu-se în mod riguros. Ceea ce determină în consecință respingerea oricăror abateri de la lexicul și gramatica socialmente — și paraconștient — convenite. Ca și în cazul regulilor privind relațiile de rudenie, al normelor de politețe sau de ținută la masă, orice incongruență este, și în acest caz, sancționată negativ de mediul social.

Cum spuneam, proiectul pe care și-l propune proxemica este grandios. Deocamdată totuși, atît aspecte fundamentale cît și numeroase chestiuni tehnice sînt încă departe de a fi primit soluții mulțumitoare. Teza Sapir-Whorf este fascinantă. Nu s-ar putea afirma însă că ea a fost vreodată verificată pe măsura absoluității de care se reclamă. Consecutiv, concluzia provizorie a lui Hall, potrivit căreia nu ar exista universalii proxemice — moduri universale de a percepe și exploata spațiul —, se cere considerată cu toată rezerva. Pe de altă parte, masa cercetărilor întreprinse practic au avut în vedere aproape numai structurarea microspațiilor interpersonale, astfel încît semiotica amenajării teritoriului, a urbanisticii, arhitecturii etc. rămîne abia schițată. Dar nici chiar în aria cercetării spațialității interpersonale, lucrurile nu sînt perfect clare. Nu este limpede cîte dimensiuni spațiale trebuie analizate înainte de a fi în măsură să determinăm coordonatele sau opozițiile semnificative pentru o cultură dată. Este vag și confuz modul considerării relației dintre structurile economice, sociale, ideologice, pe de o parte, reflexul lor lingvistic și proxemic pe de altă parte. În sfîrșit, materialul faptic pe care se întemeiază cercetările proxemice — concepute din capul locului ca demers de tip *cross-cultural* — este încă foarte sărac, redus la compararea doar a cîtorva grupuri etnice (nord-americani, greci, arabi ș.a.) și a unor contigente reduse de subiecți.

Domeniu încă nesatisfăcător abordat și elaborat, terenul proxemicii ni se oferă cu atît mai incitant, deschis tuturor sugestiilor și tuturor inițiativelor pertinente.

★

Uimitor cît de puține la număr sînt cercetările de natură realmente *științifică* asupra costumului; cu alte cuvinte, nu simplele acumulări erudite de informații despre vestminte și comportamente vestimentare, ci investigațiile asupra *sensului* și a *relațiilor semnificative* interne/externe ale acestui domeniu al existenței sociale.

Punerea problemei unei analize semiotice riguroase a costumului — inițiativă izolată și a cărei importanță nu pare să fi fost nici pînă azi pe de-a întregul sesizată de cercetătorii culturii — constituie meritul cercului lingvistic de la Praga, în speță al lui N.S. Trubețkoi, care, primul, a reclamat înfăptuirea unui atare demers. Realizarea lui practică, pe un corpus concret, i-a revenit opusculului, magistral, închinat de P.G. Bogatîrev în 1937 costumului popular tradițional slovac. Este straniu că o lucrare atît de originală, de clară și de bogată în idei stimulante a putut beneficia de atît de puțini emuli. (În ce ne privește, nici pînă azi nu dispunem, în literatura românească de specialitate, de o încercare comparabilă cu studiul lui Bogatîrev.)

Principiile fundamentale ale structuralismului praghez (sinteza unghiului de vedere *funcțional* și al celui *structural*, conceperea în spirit dialectic a relației limbă/vorbire, considerarea diacronică a sistemului limbii și atenție sporită acordată tendințelor evolutive — sau involutive —

ale acestuia, integrarea explicativă a fenomenului lingvistic în ansamblul socialului) se regăsesc fidel în acest examen „funcțional" — zice autorul — al costumului popular slovac. Bogatîrev examinează astfel, pe de o parte, fiecare din *funcțiile* tipurilor de costume considerate (funcțiile practică/estetică/magică/erotică/*indexică* — indicînd adică statutul purtătorului sau momentul, locul, împrejurarea în care costumul este purtat), pe de altă parte *suporturile materiale* ale acestora (textilele — respectiv calitate, culoare, desen în țesătură, croială —, ornamentele, precum și îmbinările lor). Funcțiile se articulează, la nivelul fiecărui costum, într-o *structură*. Structură purtînd la rîndu-i funcția, de ansamblu, „costum tradițional". În interiorul structurii se identifică funcții regente și funcții secundare, funcții active și funcții pasive; cu statut labil totuși (o secundară poate deveni regentă, o pasivă poate deveni activă; și invers). Pe de altă parte, modificări atît în cadrul fiecărei funcții în parte, cît și în raporturile dintre funcții operează modificări asupra ansamblului. Structura vestimentară are deci caracter sistemic și este comandată de structuri de sens.

Bogatîrev pune în evidență rolul de factor de integrare socială al costumului, presiunea mediului social asupra indivizilor sub raportul conformării la anume modele inflexibile, „lectura" pe care mediul o face costumului, întîrziind — specific — mai ales asupra aspectelor *marcate* (de pildă, asupra detaliilor caracteristice, obligatorii, ale costumului distinctiv al fetelor-mame).

Studiului lui Bogatîrev i se poate reproșa o anume insuficientă elaborare teoretică a concluziilor, anume neclarități (în analiza bunăoară a relațiilor dintre factorii logici conștienți, factorii emoționali și factorii cu acțiune inconștientă, în determinarea actelor vestimentare). În schimb, i se cere subliniat energic meritul, excepțional, de a fi atras atenția practic — în consens cu spiritul profund al școlii structurale pragheze — asupra unității fundamentale a culturii, arătînd că funcțiile și structura costumului se regăsesc, principial în termeni *identici*, și la nivelul arhitecturii rustice, și la nivelul inventarului de unelte al gospodăriei, și — mai cu seamă — la nivelul *basmului*.

Concluzia fundamentală, implicită, a cercetării lui Bogatîrev este că decupajul pertinent operează în cultură nu la nivelul obiectelor — *materiale* în toate cazurile, fie că e vorba de clădiri, haine, basme, cîntece sau descîntece —, ci la nivelul, insesizabil nemijlocit, al delimitării între *„programul" elaborării* și *elaborarea însăși, practică, materială.*

De o importanță comparabilă cu cea a studiului lui Bogatîrev, dar desfășurată pe alt sistem de referințe, este cercetarea „algebrică" întreprinsă de A.L. Kroeber și J. Richardson (1940) asupra datelor privind trei secole de modă feminină europeană. Pe temei de măsurători concrete, examinate apoi comparativ — tratîndu-se însă la nivel de extremă generalitate implicațiile lor funcționale —, autorii au pus în evidență surprinzătoare corelații și variații concomitente sau complementare (compensare/decompensare) între piesele veșmintelor feminine de gală. Din studiu reiese limpede *regularitatea*, dincolo de oscilațiile mărunte, rapide, haotice, derutante, de scurtă durată[11]. Operează astfel un ritm regulat, cu o perioadă completă de un secol, formele modei alternînd în conformitate cu o ordine riguros logică, ce operează prin proporții fixe, în care numai unele sau altele din raporturi se inversează.

---

[11] De remarcat că, mult anterior, asimilînd — incidental dar perfect valabil — *costum* și *obicei*, Sapir (1931) observa: „Mòdele nu trebuie socotite adăogiri la obicei, ci variațiuni pe temele fundamentale ale acestuia".

În sfîrșit, incontestabil utilă sub raport metodologic — chiar dacă controversată și controversabilă — este recenta lucrare a lui Roland Barthes (1967) consacrată retoricii jurnalului de modă, „costumului perorat". Reluînd în fond, pe alt plan, investigația lui Bogatîrev, Barthes evidențiază la nivelul a ceea ce s-ar putea numi costum „cult" sensul mitifiant și sistematic al comentariului de modă, disjuncția dintre planul realului vestimentar, sistem „denotativ", și planul imaginativ al conotațiilor—organizate la rîndu-le în sistem—introduse de verbalizarea modei.

★

Să procedăm la capătul acestei expuneri, inevitabil incomplete și aritmice — dată fiind diversitatea atît a problemelor, cît și a gradului elaborării lor —, la o rememorare selectivă:

1) în prezent, majoritatea cercetărilor de cultură materială rămîn la nivelul descripției sincronice, eventual diacronice. Dar însuși nivelul descripției ca atare menține anume lacune. Astfel, uriașul material acumulat e deocamdată departe de a fi manipulabil eficient. Numai o viitoare indexare electronică ar putea-o face (cf. de exemplu experiența echipei Jean Cuisenier). De altă parte, a rămas în bună măsură nedefrișat domeniul numit de Mauss (1934) „tehnici ale corpului" („trupul este unealta primă și cea mai firească omului"): *habitus*-urile musculare socialmente dobîndite (moduri de a merge, dormi, înota, alerga, semnifica afecțiunea etc.);

2) un prealabil necesar regîndirii și problematizării „civilizației materiale" s-a dovedit a fi reevaluarea a însuși statutului acestui concept (discutabil chiar și ca formulare verbală — deși esențiale rămîn totuși schimbările mai degrabă în concepția subiacentă decît în denumiri): nu spre ștergerea diferențelor ireductibile dintre — să zicem — un *plug* și un *plugușor*, ci spre așezarea lor pe temeiuri reale; urgența unui atare demers este incontestabilă (Mihai Pop, 1971)[12];

3) operator al demitizării „culturii materiale" e *semnul* (aici totdeauna *motivat*, definit ca intermediar euristic între om și univers) acționînd fie analogic, fie prin metonimii seriate, perpetuu emergente (toate acestea vor necesita un tratament semiotic ulterior, mai profund decît a îngăduit-o studiul de față); semnul este temei al *comunicării* prin tehnologie, artă etc.;

4) orice act efectoriu (uman, animal etc.) apare ca act de *comunicare*; dacă *semnul* există însă numai ca inerent legat de cunoaștere, comunicarea, dimpotrivă, este categorie cosmică;

5) categoriile analitice *sintagmă*, *sistem*, *ierarhie de opoziții*, *relație/corelație*, integrabile obiectului cultural material, sugerează posibilitatea unei „gramatici a culturii" (nu cu totul străină de cea preconizată de behavioriști);

---

[12] „Ceea ce contează, în perspectivă etnologică, este *concepția* care se află la temelia faptelor de cultură, funcția acestora în comunitățile umane care le-au elaborat și care le folosesc. Nu deosebirea între *material* și *spiritual* este cea care ne interesează, ci opoziția între *matematic* și *fizic*, precum și ansamblul relațiilor lor complexe".

6) imperativ de metodă vital e confruntarea cercetărilor de civilizaţie materială cu ansamblul rezultatelor culturologiei, indiferent de domeniu (muzicologie, urbanistică etc.);

7) alt imperativ de metodă — universal valabil — : necesitatea formulării clare a dificultăţilor epistemologice (*nu* ! părerii că totul se cuvine să fie neapărat şi imediat inteligibil; circumscrierea, prin epuizarea determinărilor, a zonelor de ,,indeterminare" — cel puţin provizorie —, etc.) şi a problemelor nerezolvate (precum elaborarea riguroasă a sistemului *diferenţelor* dintre sisteme de semne şi nivele de comunicare; definirea criteriilor de determinare a *frontierelor* unui sistem ca ,,mediu intern", etc.).

BIBLIOGRAFIE

Barthes, Roland, *Système de la mode*, Paris, 1967.

Bertlanffy, Ludwig von, *General Theory of Systems*, The Hague, 1968.

Black, Max, *Models and Metaphors : Studies in Language and Philosophy*, Ithaca, 1962.

Bogatîrev, P. G., *Funkcie kroja na Moravskom Slovensku*, Turčiansky Sv. Martin, 1937. (Reeditat în *Voprosî teorii narodnogo iskustva*, Moscova, 1971).

Cuisenier, Jean, *Informatique et applications muséographiques*, Paris, 1971.

Greimas, Julien, *Conditions d'une sémiotique du monde naturel*, în ,,Langages", III (1968), nr. 10, 1968.

Hall, E. T., *The Silent Language*, New York, 1959.

Hall, E. T., *Proxemics*, în *Man's Image in Medicine and Anthropology*, New York, 1963. (Vezi şi ,,Current Anthropology", IX (1968), nr. 2—3).

Hall, E. T., *The Hidden Dimension*, New York, 1966.

Haudricourt, A. G., et Jean-Bruhnes Delamarre, M., *L'homme et la charrue*, Paris, 1960.

Hjelmslev, Louis, *Prolegomena to a Theory of Language*, Baltimore, 1953.

Jakobson, Roman, *Two Aspects of Language...*, în *Fundamentals of Language*, The Hague, 1956.

Kaschnitz-Weinberg, Guido von, *Ausgewählte Schriften*, Berlin, 3 Bde, 1965—1967.

Kroeber, A. L., and Richardson, J., *Three Centuries of Women's Dress Fashions : A Quantitative Analysis*, Berkeley and Los Angeles, 1940.

Leroi-Gourhan, André, *L'Homme et la nature*, în *Encyclopédie française*, tome VII, 1936.

Leroi-Gourhan, Andre, *Evolution et Techniques*, Paris, 1943—1945, 2 tomes.

Lévi-Strauss, Claude, *Les organisations dualistes existent-elles?*, în *Anthropologie structurale*, Paris, 1958*a*.

Lévi-Strauss, Claude, *Le dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique*, *ibidem*, 1958*b*.

Lévi-Strauss, Claude, *Place de l'Anthropologie dans les sciences sociales*, *ibidem*, 1958*c*.

Lévi-Strauss, Claude, *Leçon inaugurale*, Paris, 1960.

Mortillet, Gabriel de, *Musée préhistorique*, Paris, 1881.

Mauss, Marcel, 1934. *Les techniques du corps*, în *Sociologie et Anthropologie*, Paris, 1950.

Mauss, Marcel, *Manuel d'Ethnographie*, Paris, 1947.

Morgan, L. H., *Ancient Society*, New York, 1877.

Nodelman, Sh., *Structural Analysis in Art*, în *Studies* (36—37), New Haven, 1966.

Pop, Mihai, *Problèmes généraux de l'Ethnologie européenne*, Paris, 1971, (roneotipat).

Sapir, Edward, *Custom*, în *Encyclopaedia of the Social Sciences*, New York, 1931, vol. IV.

Singer, Ch., Holmyard, E. J., and Hall, A. R., *A History of Technology*, Oxford, 1954.

Trubetzkoy, N. S., *Grundzüge der Phonologie*, Praga, 1939.

REPÈRES D'UNE THÉORIE SÉMIOTIQUE DE LA CIVILISATION MATÉRIELLE TRADITIONNELLE

L'auteur propose, d'une part, une définition de *l'objet culturel matériel – technologique*, surtout – en tant que *signe* (motivé, opérant par analogie ou par contiguïté) et en tant que *phénomène de communication*, ainsi qu'une esquisse des fondements théoriques d'un programme de recherches structurales dans ce domaine (rapports « syntagme »/système, système intratechnique/système social, etc.).

D'autre part, on entreprend une rapide analyse critique de quelques titres essentiels de la bibliographie du problème (Lévi-Strauss, Bogatyrev, Kroeber, Kaschnitz-Weinberg, Barthes, E.T. Hall).

IMPLICAȚII FUNCȚIONALE ALE CÎNTECULUI DE CĂTĂNIE *

STANCA FOTINO

Plecarea în cătănie, în armată, este unul din prilejurile care în sînul colectivităţii săteşti se conturează, se închează în gesturi, acţiuni şi cuvinte pe care — cu un termen generic — le-am numit *ceremonial de înstrăinare*[1]. În felul acesta, plecarea în cătănie se alătură altor evenimente structurate la fel : căsătoria, plecarea la oraş, moartea etc. Aspectele care le particularizează pe fiecare nu neagă structura care le defineşte pe toate ca evenimente-treceri în ciclul vieţii. În paginile care vor urma, vom încerca să desprindem tocmai aceste elemente care sînt numai ale momentului de care ne ocupăm, nu înainte însă de a-i fi demonstrat matricea structurală a ceremonialului de înstrăinare.

Înţelegem prin ,,înstrăinare'' plecarea impusă a unui individ dintr-un loc (notat convenţional A), care înseamnă mediul natural şi familial propriu vieţii lui, colectivitate umană şi nonumană faţă de care el ca individ este apartenent, şi integrarea într-un alt loc (notat B), care poate avea toate atributele celuilalt, dar care se deosebeşte de acesta tocmai pentru că este neobişnuit vieţii lui, pentru că înseamnă o colectivitate faţă de care el este nonapartenent (,,străin'' în limbajul poetic). Din această perspectivă — punct referenţial fiind individul (eroul liric al textelor care însoţesc ceremonialul) — formele de obiectivare ale înstrăinării reţin opoziţia A/B, în care B este imaginat sau descris ca serie negativă

---

* Precizăm de la început că ne ocupăm de ,,cătănie, ,,militărie'', ca instituţie în cadrul vieţii colectivităţii tradiţionale, instituţie a unei vîrste, a unor anume participanţi, diferenţiaţi funcţional. Iar dacă repertoriul de cătănie a avut imprimat un accent al deznădejdii, al expresiei de mutilare fizică şi morală într-o anumită perioadă social-istorică, aceea a instituţiei chezaro-crăieşti, acest accent nu se include în structura cîntecului de cătănie, ci rămîne doar ca ecou al unei realităţi trecute, al unui moment precis. Dar cîntecul şi ceremonialul există independent de el, iar structura lor este precis determinată de locul, poziţia şi semnificaţia lor în contextul vieţii tradiţionale. De aceea vom încerca să definim obiceiul şi poezia de cătănie în semnificaţia lor absolută, eliminînd accentele relative la concretizări temporal-istorice, pe care nu ne propunem să le analizăm. Iar dacă unele texte pe care le vom invoca spre exemplificare poartă cu ele şi aceste accente, clare amprente de felul celor de care vorbeam, nu ţinem seama de ele, ci de funcţia şi structura cîntecului în cadrul obiceiului.

[1] Stanca Fotino, *Aspecte structurale ale liricii populare de înstrăinare*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', tom. 16, 1971, nr. 1, p. 61–70.

Rev. etn. folc., t. 18, nr. 1, p. 31–40, Bucureşti, 1973

a elementelor care-l definesc pe A; deci $A = a_1 + a_2 + \dots a_n$ şi $B = b_1 + b_2 + \dots b_n$ în care $b_1 = -a_1$, $b_2 = -a_2$, $\dots$ $b_n = -a_n$.

Redăm aici schematic modelul trisecvenţional al ceremonialului de înstrăinare pe care l-am analizat mai amănunţit în studiul mai sus citat, pentru a putea decupa apoi textele şi informaţiile cu privire la momentul care ne interesează.

Deci trecerea A→B (plecarea) este un şir de trei secvenţe:

1) „*desprinderea*" care se obiectivează într-un microceremonial, „rămasul bun";

2) exprimarea propriu-zisă a momentului-cheie, „*trecerea*";

3) regăsirea în noua stare de înstrăinat, deci „*integrarea*" într-o nouă situaţie.

Din perspectiva primei secvenţe, care menţine individul în A, se exprimă raportul opoziţional A/B, ceea ce în mod paralel se regăseşte şi în ultima secvenţă, care presupune individul în B. La fel, tot paralel, cele două secvenţe antrenează nu numai participarea celui care se desprinde, ci şi a grupului „noi" (reamintim că plan referenţial e individul, de aceea şi grupul necunoscut lui, faţă de care el este nonapartenent, apare ca element opoziţional, ca grupul „ceilalţi"). Deci în jurul secvenţei-cheie „*trecerea*", de o parte şi alta se conturează secvenţele paralele egale.

$$A \longrightarrow B$$

Desprindere		Trecere			Integrare	
Individ	Grup				Individ	Grup
a	b	A/B c	g	A/B d	e	f

a) ceremonialul de despărţire în efectuarea de către individ;
b) atitudinea grupului „noi";
c) raportul A/B înainte de plecare;
d) acelaşi raport după integrarea în noua lume;
e) starea celui plecat;
f) starea celor rămaşi, deci atitudinea aceluiaşi grup „noi";
g) trecerea propriu-zisă.

★

I. Pe acest model — al ceremonialului de înstrăinare — se desfăşoară şi evenimentul care înseamnă plecarea în cătănie. Să urmărim validitatea acestei afirmaţii cu ajutorul textelor de cîntece însoţitoare şi informaţiile cu privire la obicei.

I 1.a. Desprinderea de mediul vieţii fireşti individului şi plecarea obligatorie sînt afirmate în texte ca: „Vine-o carte ş-o poruncă,/Elu-i musai să se ducă" (*Flori alese din poezia populară*, E.P.L., 1967, vol. I, p. 64); „Te-a scoate, maica, te-a scoate,/De la două nu te poate,/De la sorţi,/ şi de la moarte" (Gh. Cardaş, *Cîntece poporane moldoveneşti*, Biblioteca Semănătorul, Arad, 1926, p. 76); „Rămîneţi cu toţii-n pace,/ Eu mă duc că n-am ce face" (I.U. Jarník şi A. Bîrseanu, *Doine şi strigă-*

turi din Ardeal, E.P.L., Bucureşti, 1964, p. 204); ,,Frunză verde dintr-un nuc,/Vînt-o vremea să mă duc,/Să mă duc din satul meu" (I.U. Jarník şi A. Bîrseanu, *op. cit.*, p. 204); ,,Frunză verde lată, lată,/ Cătana aşa-i jurată" (AIEF, inf. 5000, Salva, Năsăud, 1950).

I 1.b. În cadrul acestei secvenţe se plasează — după cum am spus — o închegată formă, pînă la şablon, a rămasului bun. Acum participarea este a individului, ca şi a grupului, în versuri motivice precise[2]: ,,Şi ziua bună să-mi ieu,/De la frunza de pe munţi,/ De la dulcii mei părinţi;/ De la frunza de pe fagi,/ Şi de la dulcii mei fraţi;/ De la grădina cu flori,/De la dulcile surori;/ De la fir de busuioc,/De la feciorii din joc" (I.U. Jarník şi A. Bîrseanu, *op. cit.*, p. 204); ,,Cînd de-acasă am plecat/ Ziua bună mi-am luat/De la grădina cu flori,/De la fete şi feciori" (AIEF, inf. 12553, Bogdana, Buciumi, Sălaj, 1952); ,,Cînd cătană oi plecare/Ziua bună mi-oi luare/De la frunzele de fag,/ De la taica meu cel drag./ Ziua bună mi-oi luare/De la fir de iarbă neagră,/De la maica mea cea dragă./Ziua bună mi-oi luare/De la grădina cu flori,/De la fraţi, de la surori./Ziua bună mi-oi luare/ De la fir de busuioc,/De la feciorii din joc./ Ziua bună mi-oi luare/De la fir de goroniţă,/De la dragile fetiţe" (G. Alexici, *Texte din literatura poporană română*, Edit. Acad., Bucureşti, tom. II, 1966,p. 179); ,,Busuioc de sub poiană,/Rămas bun, tată şi mamă,/C-am fost mic şi m-aţi crescut/Şi-amu-s mare şi mă duc" (AIEF, inf. 9145, Prislop, Năsăud, 1950); ,,Ulicioară, bun rămas,/Tată, mamă, eu vă las,/Mă duc pe doi ani cătană" (AIEF, inf. 12556, Bogdana, Buciumi, Sălaj, 1952), în continuare informatorul precizează: ,,o cîntă cîn pleacă la armată".

I 1.c. Textele vorbesc şi de participarea grupului ,,noi", ca grup de relaţie de apartenenţă cu individul care îşi ia rămasul bun: ,,Şi-a rămas satul pe vale/...Măicuţele amărîte,/Nevestele nemîngîiate,/Fete mari nesărutate" (*Folclor din judeţul Botoşani*, Casa judeţeană a creaţiei populare, Botoşani, 1969, p. 143); ,,Jăliţi, fete, vă cîntaţi,/Haine negre vă luaţi/După feciorii din sat,/Că s-o dus şi ne-o lăsat/Cu mult dor şi cu bănat" (AIEF, inf. 4918, Năsăud, 1935); ,,Cîtu-i Sibiu de mare,/ Numai două drumuri are,/ Ş-o cărare cu năsîp/Une merg soldaţî rînd/Şi maicile suspinînd" (AIEF, inf. 544, Mogoş, Alba, 1949).

Informaţiile culese vorbesc de desfăşurarea acestui moment al plecării ca eveniment al unei despărţiri ceremoniale. O informaţie culeasă recent, în comuna Vîrfu Cîmpului, Botoşani, de la informatorul Cojocaru Panaite, spune: ,,Cînd pleacă băieţii în armată fac petrecere specială... Cîntă că să despărţesc, ca la despărţire... Dimineaţa se duc cu căruţele şi îi duc pînă departe în deal. Plîng mamele, fetele". Bucur Cornelia din Caţa, Braşov, relatează despre felul în care se adună toţi feciorii, însoţiţi de muzica tocmită anume, şi cum pleacă la centrul de recrutare. Apoi se întorc în sat ,,ţinîndu-se după cap, în şir", şi la întoarcere, la intrarea în sat, fac o sîrbă ,,numai recruţii, alţii nu, ca să se cunoască care-s".

---

[2] A se compara cu textele altor ceremonialuri de înstrăinare, ca: ,,Frunză verde mărăcină,/ Ie-ţi mireasă ziua bună,/ De la fraţi, de la surori,/ De la grădina cu flori;/ De la strat cu busuioc,/ De la feciorii din joc;/ De la strat cu floricele,/ De la neamuri şi vericele" (*Flori alese...*, vol. II, p. 224—225) din poezia de nuntă; ,,Ia deschide-ţi ochişorii/ Şi-ţi priveşte frăţiorii,/ Că de astăzi încolè/ Frăţiori nu-i mai avè,/ Ia ridică-ţi genele/ Şi-ţi priveşte verele,/ Că de astăzi încolè/ Verişoare nu-i avè,/ Mai deschide-ţi şi guriţa/ Şi grăieşte cu măicuţa..." (*Flori alese...*, vol. II, p. 260) din poezia ceremonială de înmormîntare.

Un informator din Năsăud aseamănă momentul: ,,La încorporare, la fel cu trişcă, ca la petrecerile feciorești, şezători...Aici cîntă femeile şi fetile după feciori. La încorporare merg la gară părinţi, feciori, fete, pînă la gară, pînă la trin, cu trişca, or pînă în satu vecin". De la Gh. Mariş, din Mărişu, Cluj, a fost notată altă informaţie care aşază plecarea în cătănie în seria plecărilor, a despărţirilor ceremoniale: ,,La încorporare cîntă, da. Ş-atuncia-i cîntă, ca şi cîn moare...Femeile cîntă. Cîntă cînd îi gata să plece de-acasă, pe drum".

Este petrecerea celui ce se înstrăinează, este participarea grupului rămas, ca alai, ca semnificant al societăţii şi mediului de care se desparte. Exemplele pe care le-am dat credem că sînt în măsură să argumenteze faptul că primul moment al înstrăinării prin plecarea în cătănie se înscrie în coordonatele structurale ale ceremonialurilor de acest tip.

I 2.a. O a doua secvenţă este exprimarea propriu-zisă a trecerii, a deplasării. Cîntecele numesc sau chiar descriu acest moment-cheie al ceremonialului: ,,Păsărică din Bănat,/Spune maicii c-am plecat,/C-am plecat în zori de ziuă,/Pe răcoarea zorilor,/Pe-amirosu florilor"[3] (Gh. Alexici, *op. cit.*, p. 176); iar textul următor este o redare în versuri a însăşi acestei plecări, a modului ei de desfăşurare, în maniera parcă a verşului din ritualul de înmormîntare: ,,Cucule, peană mierie,/ Hai astăzi şi-mi cîntă mie/Că mîni plec în cătănie./ Hai şi-mi cîntă la fereastră/Că pe mîni mă duc de-acasă[4].../Hai cuc, să ne desfătăm,/ Cu cîntări să petrecem,/ Mîni amîndoi să plecăm;/Că-ţi vine vremea şi ţie/Să ne ducem de soţie./ Tu să zbori în aer lin,/Eu să merg pe tren cîntînd/Cu jale şi cu suspin,/ La familie gîndind./Tu să mergi din sat în sat/Să mă petreci cu cîntat./ Eu să merg din gară-n gară/Şi mi-a fi lumea amară/ Că mă duc din a mea ţară"[5] (*Cărţile poporului* 7, Viers de despărţire de la familie, de infanteristul Petru Muti, din Rebrişoara, 1917). Însemnele cernite însoţesc simbolic momentul plecării: ,,Vai de mine, negri-s munţii,/Toamna cînd pleacă recruţii;/Vai de mine, negri-s norii,/Toamna cînd pleacă feciorii" (*Flori alese...*, vol. I, p. 63).

I 2.b. Din perspectiva plecării, încă neefectuată — cum am desprins din totalitatea cîntecelor însoţitoare ale ceremonialurilor de înstrăinare —, se creează motivul de natură opoziţională al termenilor care-l compun, al punerii faţă în faţă a lumii din care pleacă şi a celei în care se duce individul. Acelaşi motiv se întîlneşte şi în vecinătatea ultimului moment cîntat, al integrării în noua lume, în noul mod de viaţă.

Atributul care însoţeşte constant termenul referitor la locul ţintă al plecării este ,,străin" — atribut care se explică în versurile destinate descrierii acestui mediu în care trebuie ,,cătana" să-şi petreacă timpul ,,milităriei". Versurile se constituie dintr-un şir de negaţii ale elementelor care i-au fost apropiate şi necesare acolo de unde pleacă: ,,Cîntă, cuculeţule,/...Numai glasul de la tine/Îl cunosc în ţări străine./Pîn-oi fi în ţări străine/Tu să-mi fi tată şi mamă,/ Tu de mine să dai samă" (*Flori alese*..., vol. I, p. 73); „Cătană prin ţări străine,/ N-am nici milă la nime,/ Nice mare, nice mic/ Nu te crede la nimic./ Străin sînt ca pasărea,/N-am milă la nimenea ;/Străin sînt ca pui de cuc,/N-am milă unde mă duc" (*Flori alese*..., vol. I, p. 67—68) ; „Că ne-ai străinat departe,/ În neagra străinătate" (*Flori alese*..., vol. I, p. 62) ; „Suspină, maică, suspină,/ Suspină şi pentru mine,/C-am ajuns în ţări străine" (*Flori alese*..., vol. I, p. 63) ; „Şi mă duc în ţări străine,/Unde nu cunosc pe nimeni" (AIEF, inf. 9145, Prislop, Năsăud, 1950).

---

[3] A se remarca imaginea de acelaşi tip cu aceea care se referă la ,,dalbul de pribeag" în cîntecele ceremoniale de înmormîntare: ,,Că e călător/... Cu roua-n picioare,/ Cu ceaţa-n spinare" (*Flori alese...*, vol. II, p. 243).

[4] Fixarea momentului ceremonial pregătitor al plecării, în ziua precedentă a plecării propriu-zise, apare şi în cîntecele de înmormîntare, ca: ,,Gata-z, Doamne, ş-oi veni,/ Da măicuţa nu-i acasă,/ Îi-n sat după sîtă deasă/ Să-mi facă merinde-aleasă,/ Că pe mîni mă duc de-acasă" (AIEF, inf. 6676, Bodia, Buciumi, Sălaj, 1939).

[5] Opoziţia denominativă ,,ţara mea"/ ,,alte ţări" sau ,,ţări streine" apare ca una din modalităţile de opunere a punctelor A/B în cîntecele ceremoniale de înstrăinare.

I 3. O ultimă secvenţă a ceremonialului este regăsirea în starea de înstrăinat, obligaţia de integrare în noul mod de viaţă, cu alte cuvinte refuzul liric de integrare. Însăşi negarea — ca element posibil să întreţină viaţa — a tot ceea ce există aici este un refuz pentru acceptare.

I 3.a. Poetic această secvenţă se exprimă nu prin ceea ce există în locul înstrăinării, ci prin lipsa a ceea ce îi era cunoscut în mediul colectivităţii lui : „Rău îi stă muntelui, rău,/ Fără piatră, fără brazi/Ca şi mie fără fraţi ;/Rău îi stă muntelui, rău,/Fără piatră, fără flori/Ca mie fără surori ;/Rău îi stă muntelui, rău,/Fără piatră, fără brumă/Ca şi mie fără mumă ;/Rău îi stă muntelui, rău,/ Fără brad şi fără piatră/Ca şi mie fără tată" (I.U. Jarník şi A. Bîrseanu, *op. cit.*, p. 202) ; „...Nu văd mamă, nu văd tată,/ Parcă sînt făcut din piatră ;/Nu văd fraţi, nu văd surori,/ Parcă sînt făcut din flori" (*Flori alese*..., vol. I, p. 62) ; „Fără om din a mea ţară/...Fără om din satul meu" (*Folclor din Suceava*, B.P.T., 1959, p. 119).

I 3.b. Acelaşi sentiment îşi găseşte un mod de exprimare şi în notarea apropierii cu „străinii", noul grup „ceilalţi" : „Traiul meu ca ruja-n spini/Cătunind printre străini" (*Flori alese*..., vol. I, p. 67—68)[6] ; „Cu străinii-am stat la masă..." (AIEF, informaţie din Nepos, Năsăud, 1949).

I 3.c. Descrierea unui mod de viaţă diferit este, în alte contexte, modalitatea poetică de obiectivare a aceleiaşi stări : „Sara nu mai mărg în sat,/Sărbători n-am de jucat"[7] (*Flori alese*..., vol. I, p. 67—68) ; „C-am ajuns în ţări străine,/ Să mănînc de căpătat,/Să beau apă de furat,/Să gîndesc cu milă-n sat" (*Flori alese*...,vol. I, p. 63).

I 3.d. Alteori forma poetică este exprimarea doar a unui contrast simbolic, căruia i se atribuie tot răul existent în starea nouă, de noncunoaştere, de nonapartenenţă cu locurile şi oamenii de aici. Cel mai frecvent tip de opoziţie este „milă"/„fără milă"[8] : „Străin sînt ca pasărea,/N-am milă la nimenea ;/ Străin sînt ca pui de cuc,/N-am milă unde mă duc" (*Flori alese...*, vol. I, p. 67–68).

---

[6] Secvenţa corespunzătoare se regăseşte în aceiaşi termeni într-un cîntec ceremonial de nuntă : „Rău e, Doamne, prin străini,/ Ca vara desculţ prin spini"... (I. Meiţoiu, *Spectacolul nunţilor*, CSCA, Bucureşti, 1969, p. 76).

[7] Ca în cîntecele de nuntă : „Astăzi deodată cu tine,/ Se mărită şi-al tău bine,/ Porturile ţi se mută,/ Jocurile ţi se ciuntă/... Niciodată-n săptămînă/ Nu-i avea o voie bună" (I. Meiţoiu, *op. cit.*, p. 424).

[8] Frecvenţa opoziţiei acesteia este dată şi de existenţa ei în toate textele cîntecelor ceremoniale de înstrăinare : „Străină-s ca foaia-n fag,/ N-am milă unde mă bag ;/ Străină-s ca pui de cuc,/ N-am milă pe und' mă duc" (*Flori alese*..., vol. I, p. 86), cîntec de plecare la oraş, de proletarizare ; „Plîngi, mireasă, coada ta,/ Mila de la maică-ta ;/ Plîngi, mireasă, părul tău,/ Mila de la tatăl tău,/ Căci mila de la părinţi/ Anevoie poţi s-o uiţi" (I. Meiţoiu, *op. cit.*, p. 210), cîntec de nuntă ; „Că e călător/ Dintr-o lume-ntr-alta,/ Dintr-o ţară-ntr-alta ;/ ... Din ţara cu milă/ În cea fără milă" (*Flori alese*..., vol. II, p. 237), cîntec de înmormîntare.

I 3.e. Lipsa elementelor cunoscute şi părăsite nu este numai enunţată, ea este uneori şi mai intens exprimată prin dorinţa, încercarea de reapropiere, de regăsire, încercare neizbutită şi cu atît mai dureroasă ca existenţă a înstrăinatului : ,,Pune, frate, mîna-n şale/Să cîntăm una de jale,/De-al măicuţii greu doruţ/Şi de dorul de tăicuţ.../Foaie verde trei nuiele,/Jele mi-i, zău, mare jele/De frunzuţa munţilor,/De dorul părinţilor"[9] (I.U. Jarník şi A. Bîrseanu, *op. cit.*, p. 196).

★

Pornind de la modelul cîntecului şi al obiceiului de înstrăinare obiectivat cu diverse prilejuri din desfăşurarea vieţii, am încercat să dovedim că aceluiaşi model îi corespunde şi cîntecul de cătănie în ansamblul obiceiului — pentru că există cu adevărat un obicei — al plecării în armată. Ceremonialul acesta se desfăşoară în jurul eroului liric — recrutul —, pe care însăşi poezia populară îl situează în seria categorială a însinguraţilor (orfan, copil străin etc.) : ,,Cătănia cui e dată?/La copilul fără tată..." (I.G. Bibicescu, *op. cit.*, p. 124) ; ,,Decît slugă şi cătană/Mai bine-n codru cu pană./Că din codru vii acasă,/Din cătane nu te lasă./Din codru vii la femei,/Din cătane stai să pciei./Din codru vii la copile,/Din cătane n-ai scutire" (AIEF, inf. 10206, Coşbuc, Năsăud, 1950).

★

Cîntecul de cătănie obiectivează poetic, aşadar, situaţia abstractă care înseamnă trecerea din mediul propriu în mediul străin. Credem, prin urmare, că se poate vorbi de includerea evenimentului — plecarea în cătănie — în matricea modelului ceremonial al înstrăinării, cu un repertoriu care nu este decît un mediator liric în această trecere de la cunoaştere la noncunoaştere, de la propriu la străin, de la ,,noi" la ,,ceilalţi". Funcţia legată de înstrăinare se îndeplineşte în relaţia dintre individ şi grup nonapartenent. Dar ceea ce se întîmplă în relaţia dintre individ şi grup apartenent este oare întîmplător sau funcţional? Este ceea ce vrem să discutăm în continuare.

★

Vorbeam la început de existenţa unor elemente funcţionale particulare ale obiceiului şi cîntecului de cătănie, elemente care nu ştirbesc cu nimic statutul existenţial al lor în cadrul ceremonialurilor de înstrăinare, dar care încarcă bagajul de semnificaţie funcţională a evenimentului cu noi atribute, ce îl includ unor categorii ceremoniale legate de vîrsta şi menirea participanţilor în însăşi colectivitatea faţă de care este stabilit raportul de apartenenţă.

II. Sub acest raport ne ocupăm de ,,cătănie", ,,militărie" ca instituţie a vîrstei prenupţiale a feciorilor. Ea se conturează în viaţa satului ca marcă a unei vîrste, a unei etape în existenţa firească. Este o etapă în egală măsură pentru societatea feciorilor, ca şi pentru aceea a fetelor.

---

[9] Imaginea, cu aceeaşi funcţie, apare în general în cîntecele înstrăinării : ,,Bate, vînte bate, dragă,/ Bate, vînte, printre munţi,/ Ş-ado-mi dor de la părinţi ;/ Bate, vînte, printre brazi,/ Ş-ado-mi dor de la doi fraţi ;/ Bate, vînte, printre flori,/ Ş-ado-mi dor de la surori" (I. G. Bibicescu, *Poezii populare din Transilvania*, Bucureşti, 1893, p. 108).

Deși participanți activi ai acestui moment par a fi feciorii, ceremonialul — pentru că și din acest punct de vedere este vorba de un ceremonial, am spune, al precăsătoriei — antrenează și fetele, ca participante de aceeași categorie. Pentru a explica această părere trebuie să spunem că plecarea în cătănie se alătură într-un fel celorlalte forme de pregătire a pragului de trecere, care va însemna căsătoria. Dacă șezătoarea și jocul de peste an constituie etape pregătitoare, fiind prilejuri de cunoaștere a tinerilor, de alegere a partenerilor de viață, dacă manifestările sărbătorilor de iarnă — colindat și urat — prefigurează împlinirea ceremonialului de trecere, de includere a tinerilor căsătoriți în rîndul nevestelor și, respectiv, al bărbaților, cătănia este un prag spre maturitate, după care mentalitatea tradițională socotește posibilă căsătoria, și este și un prag în accepția logodnei, adică un legămînt căruia etapa milităriei îi verifică rezistența. Informațiile culese asupra modului de desfășurare a acestui moment, ca și textele care-l însoțesc, precizează aceste aspecte fundamentale, care fac din plecarea în cătănie un obicei inclus perfect unei concepții, unei suite de evenimente neîntîmplătoare, ci predictabile în structura întregii suite, ca și a fiecăruia în parte. În acest lanț pregătitor al trecerii prin căsătorie la o altă stare, la un nou mod de viață, am situa cătănia într-o poziție medie, între șezătoare și joc (cînd tinerii s-au cunoscut[10]) și căsătorie (împlinirea perechii în familie). Vom detalia în oarecare măsură cele afirmate, pentru argumentarea lor.

II 1. Șezătoarea este o formă instituțională a tinerelor care trec de copilărie spre vîrsta proprie căsătoriei, este o practică de inițiere în acest sens. Ea se desfășoară ca atare într-o societate care devine semnificant al colectivității de vîrstă prenupțială. De ea se desparte mireasa: „Ia-ți mireasă ziua bună,/...De la flori, de la scaieți,/De la dragii de băieți;/ De la flori de sub părete,/De la dragile de fete..." (I. Meițoiu, *op. cit.*, p. 209—211) sau „De la strat de lămîiță,/De la mîndrele fetițe;/ De la stratul cu hemei,/De la fete și flăcăi" (*Flori alese...*, vol. II, p. 211). În aceiași termeni însă se desparte și recrutul de această societate a vîrstei lui, a precăsătoriei — este despărțirea definitivă —, deoarece la întoarcere el va fi trecut spre o altă stare — aceea de a se putea căsători — și nu va mai reintra în societatea șezătorii: „Ziua bună mi-am luat.../De la grădina cu flori,/De la fete și feciori" (AIEF, inf. 12553, Bogdana, Buciumi, Sălaj, 1952). De altfel, atunci cînd textele vorbesc și de ceea ce va găsi la întoarcere, ele nu o menționează decît pe „mîndra", nu grupul de care se desparte: „Mîndro, dacă-ți pare rău/Așteaptă pînă viu eu,/Patru ani și patru luni/Și pe-atîtea săptămîni" (AIEF, inf. 9140, Prislop, Năsăud, 1950); „Foaie verde, foaie lată,/Cînd am plecat în armată/Am lăsat vinul pe masă,/Pe mîndra plîngînd în casă/...Eu, mîndro, ți-oi scrie carte,/Carte-n patru cornurele,/Scrisă cu lăcrămi de-a mele" (AIEF, inf. 9157, Prislop, Năsăud, 1950).

II 2. În aceeași serie funcțională se înscrie și jocul de peste an al societății feciorilor, corespondent organizatoric al șezătorii, care este a fetelor. El are din punctul de vedere de care vorbim aceeași poziție ca și aceasta. Cuvintele cu care tînăra căsătorită își va lua rămas bun de la acest aspect al vieţii ei anterioare nunţii sînt aceleaşi cu ale recrutului — amîndoi depăşesc acest prag de vîrstă. Cîntecele miresei spun: „Ia-ţi mireasă sara bună/...De la fir de busuioc,/De la fete de la joc" (*Flori alese...*, vol. II, p. 223), „Ia-ţi mireasă ziua bună/...De la struţ de bosîioc,/De la feciorii din joc" (I. Meiţoiu, *op. cit.*, p. 76); „Ia-ţi mireasă ziua bună/...De la strat cu florile,/De la joc cu fetele;/De la strat cu busuioc,/De la flăcăi de la joc" (I. Meiţoiu, *op. cit.*, p. 85). Iar textele cîntecelor de cătănie cuprind în aceiaşi termeni rămasul bun de la joc — semnificant al unei vîrste şi al unei societăţi care sînt acum abandonate: „Frunză verde dintr-un nuc,/Vint-o vremea să mă duc,/Să mă duc din satul meu,/Şi ziua bună să-mi ieu/...De la fir de busuioc,/De la feciorii din joc" (I.U. Jarník şi A. Bîrseanu, *op. cit.*, p. 204).

---

[10] „Tinerii se cunoșteau la joc și șezătoare, aici era mînia și cunoștința" spune o informatoare, Cîmpean Verona, 75 ani, din Albești, Mureș.

Deci şezătoarea, jocul de peste an, cătănia se alătură în seria ceremonială a etapei prenupţiale.

II 3. Pentru că ne interesează acum cu deosebire, vom lărgi argumentaţia acestei păreri în ceea ce priveşte cătănia.

Informaţiile şi cîntecele stau mărturie a participării active a fetelor la plecare, la despărţire. Ele nu strigă, „ci se cîntă, că nu mai mere feciorii la iele, că nu mai au cu cine să povestească" (informaţie din Năsăud). Ele merg cu feciorii pînă „în deal" sau „pînă la încrucişarea de drumuri" şi plîng (informaţie din Vîrfu Cîmpului, Botoşani). Cu acest prilej se dăruiesc obiecte, la rîndul lor semnificative ale momentului prenupţial, însemne ale cuplului, ale legămîntului pentru viitoarea căsătorie. O informaţie din Caţa, Braşov, precizează că fata făcea o „vrîstă" (floare de tîrg, cu iadără, mărgele şi oglinzi)[11] şi o punea „drăguţului" ei la pălărie, era — spune informatorul — „şi un fel de logodnă". Cînd se făcea jocul recruţilor[12] la capul satului, fiecare juca cu drăguţa lui, „trebuia să joace vrîsta, că dacă nu ieşea bucluc", „e semn că feciorul îi va purta credinţă şi după armată se vor căsători" spun informatorii. Un text cules din zona Năsăudului (AIEF, inf. 4918) vorbeşte de însemnele îndoliate pe care fetele „încredinţate" le poartă atît timp cît feciorii sînt în armată. Deci nu numai la plecarea în cătănie are loc participarea fetelor, nu numai acesta este momentul ceremonial (în ordinea celor ale precăsătoriei), dar întreaga perioadă a cătăniei: „Jăliţi, fete, vă cîntaţi,/Haine negre vă luaţi/După feciorii din sat,/Că s-o dus şi ni-o lăsat/Cu mult dor şi cu bănat./Ei poate nu s-ar fi dus,/Grea poruncă i-a ajuns/...Ce ni-s bune hainile,/Coada şi petelile,/Că n-om purta altu struţ,/Nici n-om îmbla cu drăguţ,/Nici n-om videa altu joc,/Voinici cu struţu în clop,/Făr om sta şî ni-om cînta"[13].

★

---

[11] Faptul că „vrîsta" se purta şi la colindat — moment ceremonial pe care l-am amintit tot în seria pregătitoare a căsătoriei — nu este neîntîmplător. Nici faptul că executarea ei avea loc în şezătoare nu este lipsit de o anume semnificaţie.

[12] Fetele cîntă cu acest prilej: „Pe la noi pe după şură/ Vine badea mă-ncunjură...", „ca la joc şi şezătoare" spune un informator din Albeşti, Mureş.

[13] Este frapantă şi semnificativă asemănarea cu un cîntec al miresei, deja în acest moment atît de precis fixat în imediata anterioritate a căsătoriei, încît se confundă aproape în textul poetic: „Astăzi deodată cu tine/ Se mărită şi-al tău bine./ Porturile ţi se mută,/ Jocurile ţi se ciuntă,/ Şi plachica ta cea dragă/ O vei da pe-o basma neagră/... Niciodată-n săptămînă/ Nu-i avea o voie bună" (I. Meiţoiu, *op. cit.*, p. 424) sau: „Plîngi, mireasă,/ Plîngi cu jele,/ Că nu-i mai purta gătele,/ Nici în degete inele,/ Nici în urechi cercei,/ Nici te-or mai iubi flăcăi,/ Nici cu flori nu te-i găti,/ Nici hora n-oi mai hori" (I. Meiţoiu, *op. cit.*, p. 93—94).

Am urmărit să subliniem semnificația cîntecului de cătănie ca însoțitor al unui ceremonial de „înstrăinare". În acest scop am desprins modelul situațional al momentului ca integrat seriei comune a „înstrăinării" și modelul textului — care nu este numai tematic un însoțitor al plecării în cătănie, ci se supune caracterului ceremonial de tipul respectiv — , structurîndu-se potrivit necesităților lui funcționale. Cîntecul de cătănie nu este așadar doar expresia lirică a individului și a afectului său, este expresia lirică a unui semnificant ceremonial : eroul liric este înstrăinatul, iar afectul lui este acela al condiției determinate nu de o stare particulară, accidentală, întîmplătoare, sau de natură intimă, ci de un moment necesar și obligatoriu, ca și înstrăinarea prin căsătorie. De aceea putem spune că funcțional obiectivarea practică și poetică a acestui moment de trecere își are modelul în aceea a despărțirii miresei de părinți și de societatea ei, a secvenței care înseamnă disjuncție în ceremonialul nupțial, premergător conjucției care încheie căsătoria. Se conturează o opoziție clară între „noi" și „ceilalți", realizată prin desprindere, oporiție în care momentul exprimării ei, cîntecul liric, este un mediator cu funcție precisă în ceremonial.

Dar medierea se realizează și pe alt plan — cu o funcție diferită. Este vorba de planul opozițional „eu liric" și „noi" și, în acest sens, ceremonialul și cîntecul de cătănie se alătură șezătorii, jocului de peste an, obiceiurilor de iarnă, serie pregătitoare — în coordonate ceremoniale — a căsătoriei, instituții ale precăsătoriei, ale vîrstei prenupțiale. Prin urmare, și în acest plan, care are ca punct referențial perechea de tineri, cîntecul liric de cătănie, ca și gesturile și acțiunile care-l însoțesc, este semnificantul social al unei realități ceremoniale.

IMPLICATIONS FONCTIONNELLES DE LA CHANSON DES CONSCRITS

Dans la présente étude l'auteur essaye de répondre à quelques questions sur les fonctions de la chanson des conscrits («cătănie»), de la chanson qui, du point de vue thématique, est liée au recrutement et qui accompagne pratiquement ce moment.

Pour la détermination des fonctions de la chanson des conscrits on considère d'un côté le plan de la position et de la relation de l'individu — la recrue — avec la collectivité d'appartenance en opposition à celle de non-appartenance, et de l'autre côté la relation du même individu avec sa propre collectivité.

La démonstration conduit aux conclusions suivantes :

1. La chanson des conscrits exprime en poésie la situation abstraite qui signifie le passage du propre milieu vers un milieu étranger. On peut, par conséquent, parler de l'inclusion de cet événement — le départ pour le service militaire — dans la matrice du modèle cérémonial de l'éloignement, avec un répertoire qui n'est q'un médiateur lyrique dans le processus du passage de la réalité connue vers une autre, inconnue, de la réalité propre vers une autre, étrangère, de la collectivité «nous» vers celle des «autres». Cette fonction de médiateur dans un processus d'éloigne-

ment s'accomplit dans la relation établie entre l'individu et le groupe non appartenant.

2. Dans le plan d'opposition «individu lyrique» et le groupe «nous», le cérémonial et la chanson des conscrits se joignent à la veillée, au jeu de dimanche, aux fêtes d'hiver, série préparatoire — en réalité cérémoniale — du mariage, institutions de l'étape du pré-mariage, de l'âge prénuptial. Donc, aussi dans ce plan, qui a comme élément de référence le couple des jeunes, la chanson lyrique des conscrits, aussi que les gestes et les actions qui l'accompagnent, est le signifiant social d'une réalité cérémoniale.

JAN URBAN JARNÍK

(25.V.1848–12.I.1923)

TRAIAN IONESCU-NIȘCOV

La 12 ianuarie 1923, a încetat din viață *Jan Urban Jarník*, fost profesor de romanistică la Universitatea Carol al IV-lea din Praga. Acum 50 de ani a murit un mare prieten al românilor, *un om de omenie* în cea mai înaltă accepțiune a cuvîntului, despre care astăzi nu-și mai amintește aproape nimeni, nici chiar compatrioții săi. Numele lui Jarník rămîne însă strîns legat de istoria culturii noastre. Într-un necrolog, publicat în „Viața nouă", Ovid Densusianu scria cu vădită melancolie: „...s-a stins după ce pînă în urmă, cu amintiri înduioșătoare și în cuvinte calde, ținea să ne spună cît suflet pusese ca să ne cunoască"[1]. În adevăr, sufletul lui Jarník a îmbrățișat, într-o uriașă rotire de profundă simpatie, toate meleagurile românești. Prin prieteniile pe care le-a legat cu românii de pretutindeni, Jarník a fost unul din puținii străini care au căutat să prindă într-o singură imagine conturul viitor al României întregite. Era înainte de primul război mondial. Tot timpul vieții sale, Jarník a fost cuprins de o sete nepotolită de a cunoaște cît mai mulți români, cu care purta nesfîrșite discuții — descosîndu-i în fel și chip — numai pentru a descoperi sensul metaforic al limbii noastre.

El s-a identificat atît de mult cu năzuințele poporului nostru încît, chiar de la început, sub tot ce a scris despre noi, a semnat românește, *Ioan U. Jarník*. Așa l-au cunoscut contemporanii, sub numele de *Ioan*. În 1919, cu prilejul vizitei sale în România, bătrînul dascăl făcea această profeție, care, din păcate, avea să se împlinească întocmai: „E poate cea din urmă oară cînd mai calc pe plaiurile scumpe ale unui popor de mucenici și cu nobile aspirații. Mi-am făcut pe deplin datoria, pînă la capăt"[2].

Nu scriem mai mult, pentru ca modesta noastră aducere aminte să fie cît mai pioasă. La 50 de ani de la moartea lui Jarník, sub semnul evocării și recunoștinței, dăm publicității bibliografia scrierilor lui despre români.

---

[1] Cf. „Viața nouă", an. XVIII, (1923), nr. 12, p. 227.

[2] „Neamul românesc", București, an. XVIII, (1923), nr. 11, 16.I.1923.

Rev. etn. folc., t. 18, nr. 1, p. 41–63, București, 1973

Materialul bibliografic l-am împărţit în două capitole distincte: I. *Scrieri în limba română şi despre români* şi II. *Români despre Jarník*, cu subdiviziuni care nu prezintă o delimitare precisă. Totdeauna prietenos şi amabil, Jarník a dat curs tuturor solicitărilor de a colabora la revistele româneşti. Aşa se explică variaţia uneori surprinzătoare a articolelor şi foiletoanelor publicate în limba română. Oricît ne-am strădui, o bibliografie nu poate fi niciodată exhaustivă. O seamă de semnalări şi menţiuni rămîn alături, altele, referitoare la ,,Colecţia Jarník-Bârseanu", le-am trecut, intenţionat, cu vederea[3].

I. SCRIERI ÎN LIMBA ROMÂNĂ ŞI DESPRE ROMÂNI

1. Autobiografice

JARNÍK, J. U., *Cum am învăţat româneşte*, în ,,Familia", Oradea Mare, an. XXXIV (1898), nr. 26 din 28.VI/10.VII, p. 303–305 şi 27 din 5/17.VII, p. 315–319.

— Tipărit şi în broşură, Oradea Mare, 1898, 16 p.

JARNÍK, J. URBAN, *Drumul pe care am mers*, în ,,Conv. literare", an. XLIII (1909), p. 65–72, 143–152, 300–312, 427–432, 523–542, 649–661, 756–764, 846–866, 955–975, 1101–1121, 1216–1236, 1330–1350.

— Retipărit în broşură, Buc., 1909, p. 180.

— Semnalare : în ,,Ion Creangă", Bîrlad, an. II (1910), nr. 5, p. 159.

JARNÍK, Dr. IOAN URBAN, *Un răvaş*, în ,,Lupta", Iaşi, an. I, 1.III.1912, p. 5–9. Date autobiografice cu portretul autorului.

— Semnalare : Dumitraşcu, I.N., în ,,Ion Creangă", an. V, 1912, nr. 4, p. 127–128.

JARNÍK, Dr. IOAN URBAN, *Cum de m-am apucat de învăţătură*, în ,,Călindarul nostru pe anul 1918", Sînnicolaul Mare, (1919), p. 71–78.

JARNÍK, Dr. IOAN U., *La noi acasă*, în ,,Calendarul nostru pe anul 1919", întocmit de Ioan Georgescu şi Traian Pintern, Comloşul Mare, 1918, p. 47–51.

JARNÍK, J. U., *Dragoste de grai şi scris românesc*, în ,,Viaţa nouă", an. XVIII, (1922), nr. 3–4, p. 45–54; nr. 5–6, p. 82–94. Conf. ţinută de Jarník în sala senatului din Bucureşti în mai 1919. După aceea, la Iaşi, Cernăuţi, Sibiu.

— Text apărut şi în broşură, Bucureşti, 1922, VII + 27 p.

— Dare de seamă : Caracaş, R., *Dragoste de grai şi viers românesc* (Conf. d-lui Ioan Urban Jarník în sala senatului), în ,,Neamul românesc", an. XIV, nr. 103 din 21.V.1919. Text publicat şi în broşura *Relaţiunile româno-cehoslovace din trecut şi viitor...*, Buc., 1919, p. 51–55.

— Semnalare bibl. : Georgescu-Tistu, N., în ,,Dacoromania", an. III, (1924), Cluj, p. 1004.

2. Folclor

JARNÍK, JOHANN URBAN, *Sprachliches aus Rumänischen Volksmärchen*; Separatabdruck aus dem II. ,,Jahresbericht der k.u.k. Unterschule in Wien", Leopoldstadt, Glockengasse, Wien, 1877.

---

[3] Fără a fi adeptul unei acribii ştiinţifice obositoare, totuşi nimic nu ne împiedică să constatăm că notaţiile bibliografice ale Jiřinei Smrčková despre Jarník sînt, în bună parte, prezentate neştiinţific (cf. *Ioan Urban Jarník, primul romănist, romanist şi albanolog ceh*, în ,,Limba română", an. XIX (1970), nr. 5, p. 435–441).

— Recenzii: în „Albina Carpaţilor", Sibiu, an. I, nr. 6 din 22.IX.1877. „...Lucrare de mare preţ pentru literatura noastră şi pentru studiul limbii". Se reproduce un fragment din textul lucrării.

— Graf, Arturo, în „Zeitschrift f. rom. Philologie", Halle, Bd. II (1878), p. 623—624. „Interessantissimo opusculo".

— * * * „Foi'a Scolasteca", Blasiu, an. VII, nr. 8 din 15/27.IV.1879, p. 64. Cu aprecieri în contextul despre „Index zu Diez...".

— Tradusă de Jarník, *Însemnări cu privire la limba basmelor poporane române*, în „Ion Creangă", an. VI (1913), nr. 5, p. 129—136; nr. 6, 161—168; nr. 7, 193—201; nr. 8, 226—228.

— Apărută şi în broşură, în Biblioteca revistei „Ion Creangă", nr. 3, Bîrlad, 1913, 70 p.

Jarník, Dr. Ioan Urban, şi Bârseanu, Andrei, *Doine şi strigături din Ardeal*, date la iveală de..., editura Academiei Române, Bucureşti, 1885, prefaţă VIII + 528 p.

Colecţia e însoţită de un *Glossaire des chansons populaires roumaines de Transylvanie*, redactat de Jarník, 324 + XVI p.

— Semnalare: în „Romania", Paris, 1886, p. 478.

— Bucholz, H., în „Archiv f. das Studium der neueren Sprache", an. XLI (1887), Bd. 77, p. 453—54.

— Recenzie: Rudow, W., în „Zeitschrift für romanische Philologie", 1890, Bd. XIV, 1891, p. 228—234.

— Semnalare: Gaster, M., în „Kritischer Jahresbericht über die Fortschritte der romanischen Philologie", I (1890), H. 1, 1892, p. 635.

Ediţii ulterioare:

1. *Doine şi strigături din Ardeal*, date la iveală de dr. Ion Urban Jarník şi Andrei Bârseanu. Ediţie poporală, Braşov, 1895.

Prezentare: Jarník, Dr. Ioan Urban, *Doine şi strigături din Ardeal*, date la iveală de dr. Ioan Urban Jarník şi Andreiu Bârseanu. Ediţiunea Academiei române, 1885, în „Calendarul revistei Ion Creangă", Bîrlad, 1912, an. II, p. 16—22. Cu o fotografie a soţilor Bârseanu.

Extras, tip. C-tin D. Lupaşcu, Bîrlad, 1912, 16 p. S-a adaos o vedere de la Potštýn: Jarník în faţa casei sale.

2. Jarník, Jan Urban, şi Bârseanu, A., *Doine şi strigături din Ardeal*. Ediţie îngrijită de C. Ciuchindel. Prefaţă de Ovidiu Papadima, Bucureşti, 1964.

3. Jarník, Ioan Urban, şi Bârseanu, A., *Doine şi strigături din Ardeal*. Ediţie definitivă. Studiu introductiv, inedite, note şi variante de Adrian Fochi, Bucureşti, 1968.

Schwarzenfeld, M., *Lacrimile şi blestemul mumei sau călătoria mortului*, în „Revista olteană", Craiova, an. II (1889), p. 69—70.

Se publică şi o variantă cehă. Solicitată de Schwarzenfeld lui Jarník.

Jarník, Ioan Urban, *Despre poeziile poporale şi culegerea lor*, în „Tribuna", Sibiu, an. IX, nr. 278 din 11/24.XII.1892 şi nr. 279 din 13/25.1892.

— Semnalare: Breazu, Ion, *Literatura Tribunei* (1888—1895), în „Dacoromania", an. VIII (1936), Buc., p. 47.

Jarník, Jan Urban, *Folklore rumunský v roce 1895*, în „Národopisný sborník českoslovansky", Praha, an. I, 1897, p. 132—139.

Jarník, Dr. Ioan Urban, *Noima variantelor din poezia populară*, în „Şezătoarea", an. XIV (1914), p. 1—3.

Jarník, Dr. Ion Urban, *O samă de cuvinte*, în „Ion Creangă", an. III (1910), nr. 4, p. 117—120.

Jarník, Prof. Dr. Ion Urban, *De la Mahabharata cel indic la doina românească*, în „Doina", Buc., an. I (1914), nr. 1, p. 3–6; nr. 2, p. 51–54.

* * * *Dor şi jele. Cîntece din războiu* (1914–1915), Cluj, 1915, — alese de un prieten al cătanelor, p. I–VIII.

Precuvîntare de Ioan Urban Jarník.

— Recenzie: în ,,Gazeta Transilvaniei'', an. LXXVIII, nr. 82 din 16/20.IV.1915, cu o prefaţă de dr. Ioan Urban Jarník.

Jarník, Dr. Ion Urban, *Din folclorul ceh. Crăciunul şi cei trei crai de la răsărit*, în ,,Şezătoarea'', an. XV (1915), p. 169–178.

Jarník, Dr. Ioan Urban, *Cîntec cătănesc şi nu prea*, în ,,Gazeta Transilvaniei'', Braşov, an. LXXVIII, nr. 147 din 9/22.VII.1915.

Jarník, Dr. Ioan Urban, *Grai poporan*, în ,,Gazeta poporului'', Sibiu, an. I, nr. 10 din 10.III.1918.

3. **Probleme de limbă**

Jarník, Johann Urban, *Ueber die Wichtigkeit des Studiums der rumänischen Sprache*, Vortrag gehalten von dr. J. U. Jarník, Dozent der romanischen Philologie an der Wiener Universität, în ,,Der Osten'', Wien, an. XII (1878), nr. 44 din 3.XII, p. 2, 3, 4–7.

— Tradusă în rom. de Jarník sub titlul: *Asupra însemnătăţii studiului limbii române*, în ,,Transilvania'', an. XLVIII (1917), nr. 1–6, p. 72–80. În broşură, împreună cu textul: *Între români. Scrisori din călătoria unui filolog*, Sibiu, 1917, p. 41–49.

Jarník, J. Urban, *Filologia*, în ,,Gazeta Transilvaniei'', an. XLV, nr. 133 din 14/26.XI.1882.

Jarník, J. U., *Pripona-eală v rumunštině*, în ,,Listy filologické a pedagogické'', Praha, 1883, an. X, p. 40–50.

Jarník, Johann Urban, *Neuer vollständiger Index zu Diez etymologischen Wörterbuch der rumänischen Sprachen mit Berücksichtung von Schellers*, Anhang zur fünften Ausgabe von..., Heilsbronn, 1889.

— Semnalare: Ingoşanu, D., în ,,Macedonia'', Bucureşti, 1888, p. 104.

Jarník, Johann Urban, *Beitrag zur Phraseologie von ,,da'' im Rumänischen*, în *Festschrift zum VIII. allgemeine deutschen Neuphilologentage in Wien*, Pfingsten, 1898, Wien u. Leipzig, 1898, p. 208–222.

Jarník, J. Urban, *Spicuiri aromâneşti*, în ,,Conv. literare'', XLI (1910), p. 556–567.

— Citat de N. Drăganu în contextul recenziei despre Henri Frei, *La grammaire des fautes*, Paris–Genève–Leipzig, 1929 (,,Dacoromania'', Cluj, an. VII (1934), p. 298).

Jarník, J. U., *Slovník akademie rumunské*, în ,,Časopis pro moderní filologii'', Praha, an. I (1911), p. 35–41, 136–140, 245–247, 327–331. Sfaturi şi indicaţii asupra felului cum ar trebui elaborat dicţionarul academiei noastre.

— Text prescurtat în ,,Conv. lit.'', an. LIV (1922), p. 46–49, 931–935.

— Semnalare bibl.: Georgescu-Tistu, N., în ,,Dacoromania'', Cluj, an. III (1924), p. 1067.

Jarník, Dr. Ioan Urban, *Beţia de cuvinte şi altele*, în Calendarul revistei ,,Ion Creangă'' pe 1913, p. 16–23.

— Text retipărit în broşură, Bîrlad, 1912, 18 p.

Jarník, Dr. Ioan Urban, *Studiile mele aromâneşti*, în ,,Flambura'', Karaferia-Salonic,an.I (1912), nr. 3, p. 1–4.

Jarník, Dr. Ioan Urban, *Vorba ăluia*, în ,,Ghiluşul'', Craiova, an. I (1913), nr. 3–4, p. 1–7.

Jarník, J. U., *O přízvuku starých slovanských slov v jazyce rumunskem*, în ,,Časopis pro moderni filologii'', Praha, an. IV (1915), p. 238–245.

Jarník, Jan U., *Omlu'a calilei*, în ,,Românul'', Arad, an. V, nr. 222 din 11/24.X.1915.

Jarník, Jan Urban, *Za jazykem rumunským*, în ,,Časopis pro moderni filologii a literatury'', Praha, an. VI, 1918, caiet 1, p. 53–63.

— Recenzie : Şiadbei, I., în ,,Viaţa Românească'', Iaşi, an. XIV (1922), nr. 10, p. 146—147.
Se relevă importanţa lucrării şi se face o prezentare de ansamblu a activităţii lui Jarník.

Jarník Ioan Urban, *Comoara de cuvinte şi moneta de limbă*, în ,,Şezătoarea'', an. XXX (1922), vol. XVIII, nr. 3—4, p. 81—85.
Subliniază utilitatea dicţionarelor lexicale. Material bogat în ,,Şezătoarea'' şi ,,Ion Creangă''.
— Semnalare bibliografică : Georgescu-Tistu, N., în ,,Dacoromania'', Cluj, an. III (1924), p. 1067.

4. Scrisori

* * * ,,Tribuna'', Sibiiu, an. VIII, nr. 220 din 3/15.X.1891.
O scrisoare a lui Jarník către redacţie.

* * * ,,Transilvania'', an. XXIX (1898), nr. 1, p. 21—22.
Se publică o scrisoare adresată de Jarník redacţiei ,,Enciclopediei române''.

* * * ,,Junimea literară'', an. IV (1907), nr. 6—7, p. 131—132.
Se publică o epistolă adresată de Jarník redacţiei.

* * * *De la un amic al nostru din Boemia*, în ,,Gazeta Transilvaniei'', Braşov, an. LXXI, nr. 162 din 24./VII/6. VIII. 1908.
Se publică scrisoarea lui Jarník din 27.VII.1908.

* * * ,,Îndrumarea'', Iaşi, an. I (1908), nr. 7, 327—328.
Se reproduc pasaje şi se comentează o scrisoare adresată de Jarník redacţiei ,,Luceafărului''.

Jarník, Dr. Ion Urban, *Un răvaş*, în ,,Ion Creangă'', an. III (1910), nr. 5, p. 129—132.
Răvaşul lui Jarník e însoţit de traducerea unei scrisori pe care i-o adresase T. Maiorescu în limba germană.

* * * ,,Şezătoarea'', an. XII (1912), p. 119—122.
Artur Gorovei publică o scrisoare a lui Reinhold Köhler, adresată lui Jarník, în care se vorbeşte şi despre propunerea acestuia de a se alcătui un ,,Vocabular al productelor musei poporane româneşti''.

* * * *Cuvinte pretutindeni adevărate. Din scrisoarea unui îndepărtat profesor*, în ,,Revista studenţimii'', Bucureşti, an. I (1912), nr. 3, p. 13—15.
Se publică o parte din scrisoarea lui Jarník către redacţie.

Dl. Dr. Urban Jarník *şi dl. I. L. Caragiale*, în ,,Românul'', Arad, an. II, nr. 29 din 7.II.1912.
Se publică o scrisoare adresată de Caragiale lui Jarník.

Vasile de Gherla, episcop, *Fapte luminoase — mîngîierea sufletului*, în ,,Gazeta Transilvaniei'', an. LXXVIII, nr. 27 din 6/19.II.1915.
Se publică epistola lui Jarník din 10.II.1915, adresată consistoriului din Gherla, prin care solicita cărţi de citit pentru rgăniţii din spitalele pragheze.

* * * *Scrisoarea unui român din Ardeal, la cîteva zile după ce a învăţat să citească de la un om milostiv*, în ,,Neamul românesc pentru popor'', Buc., an. VI, nr. 7 din 22.II.1915.
Omul milostiv este Jarník.
— Reprodusă parţial şi în ,,Neamul românesc pentru popor'', an. VI, (1915), nr. 7, p. 110—111.

* * * *Recunoştinţă soldatului român*, în ,,Gazeta Transilvaniei'', an. LXXVIII, nr. 33 din 13/26.II.1915.
Se publică scrisoarea de recunoştinţă a ostaşului Niculae Luca, pe care Jarník l-a învăţat să scrie într-unul din lazaretele pragheze.

JARNIK, DR. IOAN URBAN, *Români în Praga*, în ,,Românul", Arad, an. V, nr. 65 din 22.III/5.IV.1915.
O scrisoare a lui Jarník către redacţie.

* * * *Profesorul Dr. Urban Jarník despre fericitul Ioan Micu Moldovanu*, în ,,Românul", Arad, an. V, nr. 205 din 22.IX/5.X.1915.
Se publică o scrisoare adresată de Jarník episcopului Ioan I. Papp de Arad.

* * * *Scrisoare din Praga*, în ,,Românul", an. VI, nr. 16 din 16/29.I.1916.
O epistolă a lui Jarník.

* * * *O scrisoare plăcută a d-lui Dr. I. Urban Jarník*, în ,,Gazeta poporului", Sibiu, an. I, nr. 24 din 16.VI.1918.
Redacţia îl felicită pe Jarník cu prilejul împlinirii a 70 de ani şi septuagenarul răspunde printr-o epistolă, care se publică aci.

* * * *Jubileul d-lui dr. I. U. Jarník*, în ,,Transilvania", an. XLIX, 1918, nr. 1—12, p. 70.
Împlinind vîrsta de 70 ani, i s-a trimis o telegramă de felicitare. Jarník răspunde cu o epistolă, din 28.V.1918.

* * * ,,Convorbiri literare", an. LV (1923), nr. 7—8, p. 575—76.
Se publică o scrisoare a lui Jarník către redacţia ,,Convorbirilor".
— Semnalare bibl. : Lipăneanu, Maria, în ,,Dacoromania", Cluj, an. IV (1927), p. 1518.

,,Ioan Neculce", Iaşi, fasc. 3, 1923, p. 162—164.
Se publică o scrisoare a lui Jarník către N. Gane (9.XII.1911) şi epistola de răspuns a acestuia (12/25.XII, 1911).

FURTUNĂ, DUMITRU, *O închinare în amintirea lui Ispirescu*, în ,,Tudor Pamfile", an. I, 1923, nr. 1, p. 7—8.
Se publică o scurtă scrisoare adresată în 1919, de Ioan U. Jarník şi fiul său, Hertvik, soţiei lui Ispirescu.
— Semnalare bibl. : Lipăneanu, M., în ,,Dacoromania", Cluj, an. IV (1927), p. 1479.

,,Adevărul literar şi artistic", an. IV, nr. 118 din 25.II.1923, p. 7.
La ,,Însemnări" se publică două scrisori adresate de Jarník Mureşenilor : 1. 24.X.1891 ; 2. 27.VII.1908.

DIACONESCU, EMIL, *Sfaturi trimise de Urban Jarník tineretului universitar român*, în ,,Cercetări istorice", an. I (1925), nr. 1, p. 397—401.
Se publică un ,,răvaş" al lui Jarník, adresat ,,Revistei studenţimii" încă din 1912, drept răspuns la invitaţia de a participa atunci la Congresul studenţilor români de la Craiova. O parte din acest răvaş a apărut în ,,Revista studenţimii", an. I, nr. 3 din 26.VIII.1912, p. 13—15.

J. Urban Jarník către I. Negruzzi, în ,,Făt Frumos", Suceava, an. II, 1927, nr. 4, p. 101—103.
Se publică o scrisoare adresată de Jarník lui I. Negruzzi.
— Semnalare bibl. : Breazul, Ion, şi Puşcariu, Lia, în ,,Dacoromania", an. VI (1930), Cluj, p. 628.
— Publicată şi de Torouţiu, I. E., şi Gh. Cardaş, *Studii şi documente literare*, Buc., I (1931), p. 431—432.

GOROVEI, ARTUR, *Comori româneşti prin meleaguri străine. Corespondenţa lui Ioan Urban Jarník*. Scrisori de la Odobescu şi Caragiale, în ,,Lumea", Iaşi, an. XII, nr. 3164 din 30.I.1929.
Despre vasta corespondenţă a lui Jarník şi 2 scrisori : una de la Odobescu din 27.V.1879 şi cealaltă de la Caragiale din 3/16.II.1912.

TOROUŢIU, I. E., şi GH. CARDAŞ, *Studii şi documente literare*, I (1931), p. 431—432, 432—433.
Se publică 2 scrisori ale lui Jarník către I. Negruzzi.

TOROUŢIU, I. E., şi GH. CARDAŞ, *Studii şi documente literare*, III (1932), p. 141—142, 142—143, 144—145, 145—148, 148—149, 150—151, 151—152, 153—154, 154—155.

Se publică scrisori ale lui Jarník către Ioan Slavici.

Torouțiu, I. E., și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, III (1932), p. 158, 159–160, 160–161, 161–162, 162–163, 164, 165.

Se publică cîteva scrisori adresate lui Jarník de Ioan Slavici.

Torouțiu, I. E., și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, III (1932), p. 168.

Publică o scrisoare a lui Al. Odobescu către Jarník.

Torouțiu, I. E., și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, III (1932), p. 169.

Se publică o scrisoare a lui Ion L. Caragiale adresată lui Jarník.

Torouțiu, I. E., și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, VII (1935), p. 261.

Se publică o epistolă a lui Jarník către N. Iorga.

Torouțiu, I. E., și Gh. Cardaș, *Sudii și documente literare*, VI (1938), p. 89–91, 91–93, 94–95, 96–97.

Se publică cinci scrisori ale lui Jarník către Ilarion Pușcariu.

Torouțiu, I. E., și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, VI, (1938), p. 98, 99–100.

Se publică două scrisori adresate de Jarník lui Sextil Pușcariu.

Torouțiu, I. E., și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, IX, (1940), p. 193–195, 196–197, 197–199, 200–201, 201–202, 202–205, 205–208, 208–209, 210–211, 211–213, 214, 214–217.

Se publică epistole adresate de Jarník lui Simion Mehedinți.

* * * *Scrisori între folcloriști. Dr. Ioan Urban Jarník către Ion N. Popescu, Ștefănești—Vîlcea*, în „Izvorașul", an. XXI (1940), nr. 1, p. 34; nr. 2, 71–76; nr. 4, 150–153; nr. 5, 190–191.

Se publică șapte scrisori adresate de Jarník lui Ion N. Popescu.

Manciulea, Șt., *Din scrisorile lui I. Urban Jarník către I. M. Moldovan*, în „Gazeta Transilvaniei", Brașov, an. CIV (1941), nr. 59, 61, 69, 70, 71, 80, 81, 83, 84, 85, 86.

Popovici, Gh., *Din corespondența primită de Ioan Pop Reteganul și legăturile lui cu scriitorii contemporani*, în „Limbă și literatură", an. IV, 1960, p. 316–317.

Se publică două epistole adresate de Jarník lui Ion Pop Reteganul.

Ionescu-Nișcov, Traian, *Corespondența dintre Jan Urban Jarník și Petre Ispirescu*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", an. XII (1963), nr. 3–4, p. 639–688.

Ungureanu, Maria Luiza, *Scrisori către Artur Gorovei*, Buc., 1970, p. 431.

Se publică o serie de scrisori adresate de Jarník lui Gorovei.

Ionescu-Nișcov, Traian, *Corespondența dintre Jan Urban Jarník și Titu Maiorescu*, în „Manuscriptum", an. II, nr. 4 (5), 1971, p. 157–174.

Se dau la lumină cîteva scrisori intervenite între Jarník și Titu Maiorescu.

Băncescu, Lidia, *Scrisori către Horia Petra-Petrescu (catalog)*, Sibiu, 1971, p. 92–103.

Se publică și rezumatele a 42 epistole adresate de Jarník lui Horia Petrescu.

5. **Traduceri**

Jarník, I. U., *Pravda František, Pavel Cătană*, novelă tradusă din limba boemă de..., în „Convorbiri literare", an. XV, (1881), nr. 3, p. 96–115; nr. 4, p. 142–152; nr. 5, p. 171–181, și în „Gazeta Transilvaniei", an. LIV, nr. 238, 244 și 249 din 1891.

— Publicată și în broșuri: Jarník, I. U., *Pavel Cătană* (de Francisc Pravda), traducere din limba cehă de..., Brașov, tip. Mureșianu, 1891.

Jarník, J. U., *Petre Ispirescu, Hlas smrti, Duše, Polní můž*, traducere în cehă de..., în „Světozor", Praha, 1882, p. 228 și urm.

Jarník, Prof. dr. Urban, *Bunica* de Bojena Němcová, tradusă din limba boemă de..., în „Tribuna", Sibiu, an. II (1885), nr. 74–76, 78–108, 110–112, 114–120, 122—124, 126—150, 152—154, 157—173, 176—180, 183—186, 189—195 şi 196 din 29.VIII/ 10.IX.1885.

—Apărută şi în volum : Jarník, prof. dr. Urban, *Bojena Němcová, Bunica*, traducere din limba boemă de..., Sibiu, 1885, Biblioteca populară a Tribunei, nr. 14.

—,,Tribuna'', IX, nr. 5 din 18/20.I.1892. Se anunţă apariţia *Bunicii*, de Bojena Němcová, trad. din limba boemă de dr. Urban Jarník.

—Jarník, Ioan Urban, *Bojena Němcová, Bunica*, traducere de..., (ed. II-a), Buc., XVI + 232 p. [1923].

În afara textului :

—Cîteva rînduri, drept prefaţă.

—Pentru cititorul ţăran, de Horia Petra-Petrescu.

—Prefaţa traducătorului.

—Cîteva cuvinte la chipul mamei, bunica copiilor mei.

—Portretul lui Jarník.

—Potštýn, vedere generală.

—Coperta şi chipul mamei de pictorul Alex. Moscu, 1922.

Recenzie : M[ehedinţi], S[imion], *Bojena Němcová, Bunica* (traducere de Ioan Urban Jarníc), Buc., 1923 (Cartea Românească), în ,,Conv. lit.'', an. LV (1923), nr. 4, p. 419.

,,De la traducerea lui Titu Maiorescu din Bret-Harte, poate că nu s-a tradus în româneşte pînă azi nici o carte mai semnificativă în latura educaţiei sufleteşti''.

—Semnalare bibl. : Lipăneanu, Maria, în ,,Dacoromania'', Cluj, an. IV (1927), p. 1453.

JARNÍK, dr. IOHAN URBAN, *Poveste ţărănească*, în ,,Gazeta poporului'', Timişoara, an. VI, nr. 40 din 5/17.X.1890 şi nr. 41 din 14/26.X.1890.

JARNÍK, Dr. IOAN URBAN, *Maria Majer, O zi în lazaret*, traducere din boemeşte de..., în ,,Românul'', Arad, an. V, nr. 65 din 22.III/4.IV.1915.

—Apărută şi în broşură, Arad, 1914, tip. ,,Concordia''.

—Semnalare : Bârseanu, Andrei, în ,,Transilvania'', Sibiu, an. XLVI (1915), nr. 1—6, p. 95.

JARNÍK, J. U., *Banul de argint*, în ,,Calendarul Asociaţiunii pe anul comun 1918'', Sibiu, an. VII, p. 87—98.

Un fragment din *Bunica*.

JARNÍK, J. U., *Statutele societăţii pentru înfrumuseţarea şi apărarea vetrii din Potštýn (Pottenstein), în Boemia*, în ,,Izvoraşul'', an. XXI (1940), nr. 5, p. 191—194.

6. Impresii de călătorie

JARNÍK, JOHANN URBAN, *Reisebriefe eines Philologen*, în ,,Der Osten'', Wien, an. XIII (1879) nr. 20 din 18.V, p. 3—5 ; 30 din 27.VII, p. 2—3 ; 31 din 3.VIII, p. 4—6 ; 34 din 24.VIII, p. 2—4 ; 40 din 5.X, p. 3 şi 42 din 19.X, p. 4.

Peste trei ani, Jarník a publicat aceste ,,scrisori'' în limba cehă : *Vzpomínky na pobyt mezi rumuny* [Amintiri din vremea petrecerii mele printre români], în ,,Světozor'', Praha, nr. XVI (1882), nr. 9, p. 102—106 ; 10, p. 115—118 ; 11, p. 127 ; 12, p. 138 ; 13, p. 151—152 ; 14, p. 163—166 ; 15, p. 172—174.

Mult mai tîrziu, le-a tradus şi în româneşte, *Scrisori din călătoria unui filolog*, în ,,Transilvania'', Sibiu, an. XLVIII (1917), nr. 1—6, p. 34—72. În acelaşi timp, textul a apărut sub formă de broşură, cu titlul *Între români. Scrisori din călătoria unui filolog*, Sibiu, 1917, 49 p.

Broşura e însoţită de o prefaţă şi o Conferinţă, ţinută de Jarník, în toamna anului 1878, la univ. din Viena, *Asupra însemnătăţii studiului limbii române*. Conferinţa fusese publicată mai întîi în limba germană, *Ueber die Wichtigkeit des Studiums der rumänischen Sprache*, în ,,Der Osten'', Wien, an. XII (1878), nr. 44 din 3.XII, p. 2, 3, 4, 7.

Jarník, Ioan Urban, *Un episod din călătoria mea prin Ardeal*, în ,,Conv. literare'', an. XXV (1891), p. 1140–1143.

Jarník, Dr. Ioan Urban, *Foiță... De pe drum*, în ,,Glasul Bucovinei'', an. II, nr. 168 din 17.VI.1919.
Text reprodus în ,,Codrul Cosminului'', an. VI (1930), p. 337–339.

Jarník, Ioan Urban, *Iar între români*, în ,,Transilvania'', an. LII (1922), p. 162–173, 270–288.
Impresii din călătoria întreprinsă în România în 1919, împreună cu fiul său, Hertvik.
— Semnalare bibl. : Georgescu-Tistu, N., în ,,Dacoromania'', Cluj, II (1922), p. 854.

Jarník, Jan Urban, *Mezi Rumuny* (Urývek z cesty do Rumunska, z jara 1919), în ,,Z notýsku českého Honzy z Pohádky'', Praha, 1922, p. 79–81.

7. Amintiri

Jarník, Dr. I. Urban, *Cîteva amintiri*, în ,,*România jună'' lui Titu Maiorescu. Scriere omagială*, Suceava, 1910, p. 49–52.

Jarník, Ioan Urban, *Amintiri*, în ,,Drepturile femeii'', Buc., an. I (1912), nr. 4, p. 4–8; nr. 7, p. 25–30.

Jarník, Ioan Urban, *In memoriam*, în ,,Drepturile femeii'', an. I (1912), nr. 2, p. 4–8.
— Text apărut și în broșură, Buc., 1912, 8 p.

Jarník, I. U., *Několik vzpomínek na rumunského krále Karola I.* în ,,Národní listy'', Praha, an. LIV, nr. 285 din 17.X.1914.
— Textul a apărut și în românește : *Cîteva amintiri de regele României, Carol I*, în ,,Cuvîntul studenților'', Buc., an. II, nr. 20 din 7.XII.1914.

Jarník, Dr. Ioan Urban, *Crăciunul nostru de cu înainte vreme*, în ,,Românul'', Arad, an. V, nr. 283 din 25.XII/7.I.1915.

Jarník, Dr. Ioan Urban, *Unele despre de-ale gurii; amintiri din tinerețe*, în ,,Gazeta Transilvaniei'', an. LXXIX, nr. 79 din 16/23.IV.1916.

Jarník, J. U., *Carmen Sylva. Drobné a osobné vzpomínky na zesnulou královnou rumunskou Alžbetu*, în ,,Národní listy'', Praha, an. LXVI, nr. 64 din 4.III.1916.
— În românește : *Carmen Sylva. Niște aduceri aminte personale cu privire la fosta regină a României, Elisabeta*, în ,,Gazeta Transilvaniei'', nr. 44 din 26.II/10.III.1916.

Jarník, Dr. Ioan Urban, *De margine. Întru amintirea episcopului dr. Vasile Hossu*, în ,,Calea vieții'', Vulcan, nr. I (1916), p. 9–15.

8. Cuvîntări ocazionale

* * * *Discursul d-lui prof. univ. Urban Jarnik rostit la serbarea jubiliară organizată de ,,România jună'' în onoarea d-lui Titu Maiorescu*, în ,,Gazeta Transilvaniei'', an. LXXIII, nr. 41 din 23.II/6.III.1910.

* * * ,,Gazeta Transilvaniei'', an. LXXIV, nr. 183 din 21.VIII/3.IX.1911.
Se publică *toastul* ținut de Jarník la banchetul dat în cinstea oaspeților participanți la adunarea jubiliară a Astrei, din ultimile zile ale lunii august, de mitrop. Victor Mihaly.
— Apărut și în vol. *Serbările de la Blaj, 1911, o pagină din istoria noastră culturală*, Blaj, 1912, p. 210–212.

Jarník, J. Urban, *Un plocon*, în ,,Opinia'', Iași, an. VIII, nr. 1443 din 10.XI.1911.
Cuvîntarea lui Jarník la festivitățile universității din Iași.

* * * *Cuvîntarea filologului Jarník*, în ,,Mişcarea'', Iaşi, an. III, nr. 214 din 30.IX.1911. Omagiul universităţii Carol din Praga.

JARNÍK, Dr. IOAN URBAN, *O scrisoare şi un toast*, în ,,Şezătoarea'', 1912, vol. XII, p. 119–122 : scrisoarea lui Jarník din 2.I.1909 ; p. 123–128 : toastul ţinut la banchetul oferit de ministrul C.C. Arion în onoarea delegaţilor străini, cu prilejul jubileului de 50 de ani al univ. din Iaşi, 20.IX.1911. Text însoţit de portretul lui Jarník şi o vedere a casei sale din Pottenstein.

— Publicat şi în :

— ,,Ion Creangă'', nr. IV (1911), nr. 11, p. 341–344 ;

— ,,Junimea literară'', Suceava, an. VIII (1911), nr. 12, p. 209–213.

JARNÍK, I. U., *Vorbiri rostite cu prilejul serbărilor jubiliare de 40 de ani ale soc. academice social-literare ,,România jună'' din Viena*, în ,,Gazeta Transilvaniei'', an. LXXV, nr. 7 din 11/24 ian. ; nr. 8 din 12/25 ian. ; nr. 9 din 13/26 ian. şi nr. 10 din 14/27 ian. 1912. Prima vorbire : la 31.XII.1911 st. v., a doua la 1.I.1912 st. v.

— Aceasta din urmă a apărut şi în ,,Ion Creangă'', an. V (1912), nr. 5, p. 129–131.

— Tipărită şi în broşură, Braşov, 1912, 10 p.

9. Relaţii

C. S., *Un străin despre noi*, în ,,Mişcarea'', Iaşi, an. III, nr. 215 din 1 oct. 1911. Un interviu acordat de Jarník, cu o fotografie : Jarník în faţa casei sale.

JARNÍK, Dr. I. URBAN, *Răvaş de mulţumită şi plîngere*, în ,,Epigonii'', Iaşi, an. I (1912), nr. 2, p. 38–42.

JARNÍK, Dr. ION URBAN, *Prinos de dragoste şi altele*, în ,,Ion Creangă'', an. V (1912), nr. 4, p. 97–101.

JARNÍK, Dr. I. URBAN, *Bigamie sau ce?*, în ,,Revista politică şi literară'', Blaj, an. IV (1912), nr. 9–10, p. 217–220.

JARNÍK, Dr. ION URBAN, *Din ţara Cehului*, în Calendarul revistei de limbă şi lit. pop. ,,Ion Creangă'', an. IV (1914), p. 18–31.
Text însoţit de două fotografii :
1) Jarník la fereastra casei sale din Potštýn şi
2) o vedere generală a acestei localităţi.
— Tipărit şi în broşură, tip. Costantin D. Lupaşcu, Bîrlad, 1914.

JARNÍK, dr. ION URBAN, *Şi mai şi*, în ,,Gazeta Transilvaniei'', an. LXXVIII, nr. 64 din 22.III/4.IV.1915.

JARNÍK, J. U., *Ioan Micu Moldovanu. Acum 30 de ani*, în ,,Gazeta Transilvaniei'', an. LXXVIII, nr. 228 din 22.X/4.XI.1915.

JARNÍK, I. U., *Ioan M. Moldovan. Spicuiri din scrisorile lui*, în ,,Gazeta Transilvaniei'', an. LXXVIII, nr. 205 din 24.IX/7.X şi 206 din 25.IX/8.X.1915.

JARNÍK, Dr. IOAN URBAN, *Ioan M. Moldovanu şi Cehul. Prinos de recunoştinţă*, în ,,Românul'', Arad, an. V, nr. 205 din 22.IX/5.X.1915.

JARNÍK, J. U., *Ioan Micu Moldovanu. Alte spicuiri din scrisorile lui*, în ,,Unirea'', Blaj, an. XXV, nr. 104 din 23.X.1915 şi 105–106 din 2.XI.1915.

JARNÍK, Dr. IOAN URBAN, *D-ale cătăneşti*, în ,,Gazeta Transilvaniei'', an. LXXVIII, nr. 281 din 25.XII/7.I.1915.

JARNÍK, Dr. IOAN URBAN, *Jubileul care nu s-a serbat*, în ,,Gazeta Transilvaniei'', an. LXXIX, nr. 10 din 15/28.I.1916.

JARNÍK, Dr. IOAN URBAN, *O rectificare şi o propunere*, în ,,Pagini literare'', Blaj, an. I, nr. 5 din 1.V.1916, p. 89–90.

Cu portretul lui Jarník.

Jarník, Dr. Ioan Urban, *Neculai Gane*, în „Gazeta Transilvaniei", an. LXXIX, nr. 97 din 6/19.V.1916.

Jarník, Dr. Ioan Urban, *Rămas bun*, în „Neamul românesc", an. XIV, nr. 106 din 25.V.1919.

Relațiunile româno-cehoslovace din trecut și din viitor. Conferință ținută în sala Ateneului român în ziua de 7 mai 1919, de Dr. Ioan Urban Jarník și dr. Hertvik Jarník, cu o prefață de N. Iorga. Editura ziarului „Neamul românesc", Buc., 1919.
Cu o fotografie : Jarník cu fiul său Hertvik făcînd lectura unui text la Potštýn. Conf. lui Jarník, p. 11–21.

10. Recenzii

Jarník, Johann Urban, *Index zu Diez' etymologischen Wörterbuch der romanischen Sprachen* von dr..., Berlin, 1878, p. 237.
— Semnalare : în „Foi'a scolasteca", Blasiu, an. VII, nr. 8 din 15/27.IV.1879, p. 64. Se relevă pe scurt importanța lucrării și se dau cîteva date biografice.

Jarník, Johann Urban, *Rumunische Untersuchungen.* I. Istro-und macedo-rumunische Sprachdenkmähler von Dr. Franz Miklosich (Separatabdruck aus dem XXXII. Bände der „Denkschriften der phil.-hist. klasse der kais. Akademie der Wissenschaften"), Wien, 1882, p. 1–92, în „Literaturblatt f. germanische u. romanische Philologie", Heilbronn, an. III, 1882, col. 146–152.

Jarník, Johann Urban, *Rumunische Untersuchungen.* I. Istro- und macedo-rumunische Sprachdenkmähler von Dr. Franz Miklosich. A. Istro-rumunische Sprachdenkmäler (Separatabdruck aus dem XXXII. Bände der „Denkschriften der phil.-hist. Klasse der kais. Akademie der Wissenschaften"), Wien, 1882, p. 189–280, în „Literaturblatt f. germanische u. romanische Philologie", Heilbronn, an. IV, 1883, col. 138–145.

Jarník, J. U., *Der bestimmte Artikel im Rumänischen und im Albanesischen* von Prof. Michael Schuster im „Programm des evangelischen Gymnasiums A.B." und der mit demselben verbundenen Realschule etc. Zu Hermannstadt für das Schuljahr 1882/3, în „Literaturblatt f. germanische u. romanische Philologie", Heilbronn, an. V (1884), nr. 2, col. 75–78.

Jarník, J. U., *Ornitologia poporană de S. Fl. Marian*, 1883, p. I, 438 p., p. II, 423 p., în „Atheneum", Praha, an. I, 1884, p. 127–128.

Jarník, J. U., H. Tiktin, *Gramatica română pentru învățămîntul secundar. Teorie și practică*, p. I : *Etimologia*, Iași, 1892, X + 248 p., în „Zeit. f. rom. Philologie", 1892, Bd. XVI, p. 538–541.

Jarník, J. U., *Grammatik der romanischen Sprachen von Wilhelm Meyer-Lübke*, Leipzig, 1890, în „Zeit. f. rom. Philologie", 1892, Bd. XVI, p. 256–262.

Jarník, J. U., *Vlacho-Meglen. Eine ethnographisch-philologische Untersuchung von dr. Gustav Weigand*, Leipzig, 1892, în „Zeit. f. rom. Philologie", 1892, Bd. XVI, p. 541–547.

Jarník, J. U., *Chrestomație română.* Texte tipărite și manuscrise (sec. XVI–XIX), dialectale și populare, cu o introducere, gramatică și un glosar româno-francez de M. Gaster, Leipzig—București, 1891, vol. I, 368 p., v. II, 562 p., în „Atheneum", Praha, 1892, an. IX, p. 287–288 și an. X, p. 289–290.

Jarník, J. U., *Erster Jahresbericht des Instituts f. rumänische Sprache zu Leipzig.* Hrsg. von dr. Gustav Weigand, 1894, VIII, 155 p., în „Zeit. f. rom. Philologie", 1896, Bd. XX, p. 100–105.
— Semnalare : în „Zeit. des Vereins f. Volkskunde", Berlin, an. V (1895), p. 332.

Jarník, Johann Urban, G. **Weigand**, *Die Aromunen. Ethnographisch-philologisch-historische Untersuchungen über das Volk der sogenannten Makedo-Romanen oder Zinzaren.* Zweiter Band: *Volksliteratur der Aromunen*, Leipzig, 1894, în „Zeitschrift f. rom. Philologie", Halle, 1896, Bd. XX, p. 88–100.

— Semnalare: în „Zeit. des Vereins f. Volkskunde", Berlin, an. V (1895), p. 331–332.

Jarník, J. U., *Basmele române*, Studiu comparativ de Lazăr Şăineanu, Buc., 1895, XIV + 1114 p., în „Zeit. des Vereins f. Volkskunde", Berlin, an. V (1895), p. 459–462.

Jarník, J. U., *Proverbele românilor*... Proverbe, zicători, povăţuiri, cuvinte adevărate, asemănări, idiotisme şi cimilituri cu un glosar româno-francez de Iuliu A. Zanne, vol. I, Buc., 1895, 781 + LXI p., în „Zeitschrift des Vereins f. Volkskunde", Berlin, an. VI (1896), p. 333–335.

Jarník, J. U., *Zweiter u. dritter Jahresbericht f. rumänische Sprache (rumänisches Seminar) zu Leipzig*, Hrsg. von dem Leiter des Instituts Dr. Gustav Weigand, 1895 und 1896, p. VIII–224 şi XI–332, în „Zeit. des Vereins f. Volkskunde", Berlin, 1896, an. VI, p. 457–458.

Jarník, J. U., G. **Weigand**, *Dritter Jahresbericht des Instituts f. rumänische Sprache (rumänisches Seminar) zu Leipzig*, 1896, Bd. XI, 332 p., în „Zeit. f. rom. Philologie", 1898, Bd. XXII, p. 429–431.

Jarník, Dr. Ioan Urban, **Lazăr Şăineanu**, *Dicţionarul universal al limbei române*, Craiova, f. d., p. X–882, în „Gazeta Transilvaniei", an. LX, Braşov, nr. 21–22 din 28 şi 29.I. st. v. 1897.

— Apărut şi în broşură, Braşov, tip. A. Mureşianu, 1897, 20 p.

Jarník, Johann Urban, G. **Weigand**, *Zweiter Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache (rumänisches Seminar) zu Leipzig*, Leipzig, 1895, p. 224, Bd. X, în „Zeit. f. rom. Philologie" 1897, Bd. XXI, p. 259–277.

Jarník, J. U., A. D. **Xenopol**, *Histoire des Roumains de la Dacie Trajane, depuis les origines jusqu'à l'Union des Principautés en 1859*, avec une préface par Alfred Rambaud, Paris, 1896, vol. I–II, XXXII + 486 p., în „Deutsche Literaturzeitung", Berlin, an. XX (1899), col. 225–226.

Jarník, Johann Urban, *Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache (rumänisches Seminar) zu Leipzig*, Hrsg. von dem Leiter des Instituts Prof. Dr. Gustav Weigand, Bd. V–IX (1898–1903), în „Zeit. f. rom. Philologie", Bd. XXVII, (1903), p. 484–506.

Jarník, Ioan Urban, *Comédies. Tableaux de la vie roumaine par Adèle Xenopol. Critică şi nu prea*, în „Viitorul româncelor", Buc., an. I (1912), nr. 5, p. 70–73.

Jarník, J. U., *Glosy k rumunské časti skladby romanské mluvnice Vil'ma Meyera-Lübke*, în „Časopis pro moderní filologii", Praha, an. IV (1915), p. 431–453.

— Traducere rom., *Glose la partea românească a sintacticii din gramatica limbilor romanice a lui Wilhelm Meyer-Lübke* (Leipzig, O. R. Reisland, 1899), în „Transilvania", an. XLVII (1916), nr. 1–6, p. 39–63.

— Apărut în broşură la tip. arhidiecezană, Sibiiu, 1916, 27 p.

Jarník, Jan Urban, *Dr. Karel Kadlec, Valaši a valašske právo v zemích slovanských a uherských*, Praha, 1916, 528 p., în „Časopis pro moderní filologii a literatury", Praha, an. VI (1918), nr. 4–5, p. 175–177.

Jarník, J. U., *Boh. Tonora, Über kirchenslavische Vorlage des Codice Voroneţean*, în „Mitteilungen des Rumänischen Instituts an der Universität Wien", 1914, Bd. I, p. 145–221, în „Časopis pro moderní filologii", Praha, 1921, p. 44–52.

11. Varia

Jarník, J. Urban, *Něco o rumunech*, în ,,Almanach na oslavu sedmdesatých narozenin Al. Vojt. Šembery'', Vídeň, 1877, p. 70—87.

* * * ,,Albumul macedo-român'', Buc., 1880, p. 51—54.
Jarník publică un articol fără titlu.

Jarník, J. U., *Akademie rumunská*, în ,,Ottův slovník naučný'', an. I, 1888, p. 586—588.

Jarník, Dr. Ioan Urban, *Expoziţiunea din Praga*, în ,,Tribuna'', Sibiiu, nr. 106 din 10/22.V. 1891 ; nr. 112, 115, 143 din 27.VI/3.VII.1891.

Jarník, dr. Ioan Urban, *Expoziţiunea etnografică din Praga*, în ,,Tribuna'', Sibiiu, an. XII, nr. 103 din 6/18.V.1895 ; nr. 112, 123, 151, 152, 213 şi 232 din 17/29.X.1895.

Jarník, J. U., *Boemia*, în ,,Enciclopedia română'', Sibiiu, an. I, 1898, p. 514—517.

Jarník, I. Urban, *Cum am făcut cunoştinţă cu Conv. literare*, în ,,Conv. literare'', an. XLII (1908), p. 116—119.

Jarník, Dr. Ion Urban, *Căinţa tîrzie*, în Calendarul revistei ,,Ion Creangă'' pe 1911, Bîrlad, an. IV, nr. 1, p. 17—29.
Cu un portret al lui Jarník.

Jarník, J. U., *Padesátileté jubileum založení první university rumunské v Jassech*, în ,,Česká revue'', Praha, 1911, nr. 3, p. 154—161.
Impresii de la festivităţile univ. din Iaşi la care a luat parte şi Jarník, sept. 1911.
— Tradus în româneşte de Jarník : *Jubileul de cincizeci de ani al celei dintîi universităţi române din Iaşi*, în ,,Epigonii'', Iaşi, an. I, 1911, nr. 1, p. 10—15.

Jarník, Ioan Urban, *Femeia şi ştiinţele filologice*, în ,,Viitorul româncelor'', an. I (1912), nr. 1, p. 4—6.

Jarník, Dr. Ioan Urban, *O lămurire*, în ,,Lupta'', an. I, nr. 3 din 1.IV.1912, p. 49—50.

Jarník, J. Urban, *Urmările întîmplării — curat ca în poveste*, în ,,Epigonii'', an. I (1912), nr. 3, p. 17—24.

Jarník, J. U., *K 50. výročí, rumunského osvětového svazu v Uhrach*, în ,,Česká revue'', Praha, 1912, nr. 4, p. 212—222.
Impresii de la jubileul de 50 ani al Astrei, la care a participat şi Jarník, august 1911.
— În rom. de Jarník : *Aniversarul al 50-lea al Centralei culturale române din Ungaria*, în ,,Viaţa românească'', an. VI, 1911, nr. 10, p. 43—54.
— Semnalare : în *Serbările de la Blaj — 1911. O pagină din Istoria noastră culturală*, Blaj, 1912, p. 421—422.

Jarník, Dr. Ioan Urban, *Ceva despre societăţi în genere şi despre cele studenţeşti îndeosebi*, în ,,Noi'', Cluj, an. I (1913), nr. 6, p. 77—79.

Jarník, Dr. I. Urban, *Înfrumuseţarea ţării*, în ,,Ţara nouă'', Buc., an. I (1912), nr. 6, p. 450—458 ; nr. 9—10, p. 642—650.

Jarník, J. Urban, *Rozmluvy s raněnými vojíny rumunské národnosti* (Convorbiri cu ostaşii răniţi de naţionalitate română), Praga, 1914, 7 pag.
Text ceh-român, alcătuit de Jarník pentru personalul medical în grija căruia se aflau soldaţii răniţi români de origine în cursul primului război mondial.
— Textul a fost tradus şi în limba germană : *Gespräche mit verwundeten Soldaten rumänischer Abkunft*, Praga, 1914.
— Semnalare : B[ârseanu], A[ndrei], în ,,Transilvania'', an. XLV (1914), nr. 10—12, p. 510.

Jarník, Dr. Ioan Urban, *Sentinţele lui Bhartrihari*, în ,,Noi'', an. I (1914), nr. 11, p. 153—154 ; nr. 12, p. 173—175.

Jarník, Dr. Ioan Urban, *Dor de ţară şi streinătate*, în ,,Foaia Oraviţii'', an. II, nr. 64 din 6/19.VIII.1915.

Jarník, Dr. Ioan Urban, *Şezători româneşti de pe Muntele Sion din Praga*, de..., Praga, 1915.

— Semnalări : B[ârseanu], A[ndrei], în ,,Transilvania'', an. XLVI (1915), nr. 1—6, p. 95. Se semnalează apariţia acestei broşuri ,,scrisă de neobositul filoromân din Praga''.

— Recenzie : Mehedinţi, în ,,Convorbiri literare'', an. LI (1919), nr. 6, p. 462.

,,...Se simte aci marele spirit de jertfă pe care educaţia clerului apusean îl dă tinerilor...''.

— Şiadbei Ion, în ,,Viaţa românească'', an. XIV (1922), nr. 7, p. 141—142.

,,Cartea este scrisă într-un grai popular şi curat, deoarece d. Jarník este un admirator al bogăţiei limbii noastre''.

— Semnalare bibl. : Georgescu-Tistu, N., în ,,Dacoromania'', Cluj, an. III (1924), p. 1006.

Jarník, Dr. Ion Urban, *Ai carte, ai parte*, în ,,Gazeta Transilvaniei'', an. LXXVIII, nr. 7 din 11/24. I. 1915.

Jarník, Dr. Ioan Urban, *Beatus ille qui procul negotiis... Carpe diem!* (*Horatius*), în ,,Cuvîntul studenţimii'', an. II, nr. 21 din 13.III.1915.

Jarník, Ioan Urban, *Cum de învăţăm cîteodată limbi streine*, în ,,Românul'', Arad, an. V, nr. 145 din 5/18.VII.1915.

Jarník, Ioan Urban, *Învăţatul şi desvăţatul*, în ,,Gazeta poporului'', an. I, Sibiiu, nr. 37 din 10.IX.1918.

Jarník, Dr. Ioan Urban, *Ţine minte*, în ,,România jună'', Bucureşti, MCCCCLXXI, 1921, p. 157—163.

II. ROMÂNI DESPRE JARNÍK

1. Articole şi studii

Mureşianu, A., *Aniversarea naşterii unui filo-român*, în ,,Gazeta Transilvaniei'', an. LXXI, nr. 101 din 11/24.V.1908.

* * * *Jubileul unui filo-român*, în ,,Dimineaţa'', Buc., an. V, nr. 1521 din 13.V.1908.

La ştiri : ,,Domnul Jarník este unul din cei mai buni cunoscători ai limbii române''.

Soricu, Ion, *Dr. Ioan Urban Jarník (1848—1908), cu prilejul împlinirii a 60 de ani*, în ,,Luceafărul'', 1908, nr. 14, p. 342—343.

* * * *Un filo-român, profesorul dr. Urban Jarník*, în ,,Mişcarea'', Iaşi, an. III, nr. 214 din 30.IX.1911.

Petra Petrescu, Horia, *Un prieten al românilor: Ioan Urban Jarník*, în ,,Românul'', Arad, an. II, nr. 51 din 3/16.III.1912.

— Reprodus în ,,Neamul românesc literar'', Buc., an. V, (1912), nr. 10, p. 151—155.

Gorun Ion, *Cum trebuie să zicem... d-lui prof. dr. I. Urban Jarník*, în ,,Românul'', Arad, an. II, nr. 247 din 8/21.XI.1912 şi nr. 255 din 18.XI/1.XII.1912.

Îl numeşte ,,Venerate şi ilustre dascăl''.

* * * *Dr. Ioan Urban Jarník, profesor universitar*, în ,,Ghiluşul'', an. I (1913), nr. 3—4, p. 8—9. O expunere succintă a biografiei şi scrierilor lui Jarník. Text însoţit de portretul prof. ceh.

Aleman, Dragoe, *Un prieten al neamului*, în ,,Cuvîntul studenţimii'', Buc., an. I, nr. 16 din 10.VI.1914.

* * * *Amicii românilor. Dr. Urban Jarník*, în ,,Steagul'', Buc., an. II, nr. 19 din 22.I.1915.

* * * *Un prieten nepreţuit: Dl. prof. Urban Jarník*, în ,,Steagul'', Buc., an II, nr. 21 din 24.I.1915.

— Reprodus de ,,Gazeta Transilvaniei'' sub titlul : *Un prieten nepreţuit* (an. LXXVIII, nr. 24 din 1/14.II.1915).

Ep[iscopul] V[asile], *Fapte luminoase — mîngîierea sufletului*, în ,,Gazeta Transilvaniei", an. LXXVIII, nr. 27 din 6/19.II.1915.

* * * *D-rul I. U. Jarník și românii. Un incident mișcător*, în ,,Steagul", Buc., nr. 38 din 11.II.1915.

Vorbeşte despre felul cum Jarník a învăţat pe un ostaş român să scrie şi să citească, pe cînd acesta se afla rănit într-unul din spitalele pragheze.

— Reprodus cu acelaşi titlu de ,,Românul", Arad, an. V, nr. 40 din 20.II/5.III.1915 şi în ,,Gazeta Transilvaniei", an. LXXVIII, nr. 38 din 18.II/3.III.1915.

* * * *Omul muncii și al datoriei*, în ,,Gazeta Transilvaniei", Braşov, an. LXXVIII, nr. 49 din 4/17.III.1915.

Cuvinte frumoase despre Jarník.

Stan, I., *Un prieten al românilor, Ion Urban Jarník*, în ,,Foaia poporului", Sibiu, an. XXIII, nr. 15 din 22.III/4.IV.1915.

Bora, Valeriu, *M. Sa abatele Metodiu Zavoral și dr. Ioan Urban Jarnic*, în ,,Românul", an. V, nr. 140 din 28.VI/11.VII.1915.

Micu Moldovanu, Ioan, *Alte spicuiri din scrierile lui dr. Ioan Urban Jarník*, în ,,Unirea", Blaj, an. XXV, nr. 104 din 23.X.1915 şi nr. 105—106 din 2.XI.1915.

* * * *Un prieten al românilor* (*dl. Dr. Urban Jarník*), în ,,Calea vieţii", Vulcan, an. I (1916), nr. 8, p. 8—9.

* * * *Un prieten al neamului nostru* (*Dr. Ioan Urban Jarník*), în ,,Calendarul Asociaţiunii pe anul visect 1916—1917", întocmit de N. Iosif, Sibiu, an. V, nr. 45, p. 69—70.

Cu un portret al lui Jarník.

* * * *Dr. Ioan Urban Jarník*, în ,,Lumina", Caransebeş, an. I, nr. 20 din 24.V/6.VI.1918, p. 3.

Cu prilejul împlinirii a 70 de ani. ,,Un adevărat prieten al neamului nostru".

Iorga, N., *După conferințele d-lui Jarník*, în ,,Neamul românesc", an. XIV, nr. 101 din 18.V.1919.

Se ocupă de două conferinţe ţinute de Jarník în faţa studenţilor din Bucureşti.

,,...E o comoară de amintiri, care vin cu o naturaleţă aşa de încîntătoare pe buzele acestui septuagenar...".

Iorga, N., *Cehi și români*, în ,,Neamul românesc", an. XIV, nr. 95 din 19.V.1919. Text publicat şi în *Relațiunile româno-cehoslovace din trecut si din viitor*..., Buc., 1919, p. 36—39.

Vorbeşte despre conf. lui Jarník.

,,...S-a ascultat povestea relaţiilor sale cu atîţia români de faimă mare şi de însemnate merite".

ngr. *Dr. Ioan Urban Jarník și fiul său la Cernăuți*, în ,,Glasul Bucovinei", an. II, nr. 155 din 29.V.1919.

Cândea, R., *Doi buni prieteni ai românilor*, în ,,Glasul Bucovinei", an. II, nr. 156 din 31.V.1919.

Sandu, Z., *Un prieten sincer al românilor*, în ,,Dacia Traiană", Sibiu, an. II, nr. 30 din 11.II.1921.

,,Aşa prieteni mai zic şi eu, să tot dea bunul Dumnezeu neamului nostru!"

Tuţescu, Şt. St., *Mărturii despre dr. Ioan Urban Jarník*, în ,,Tudor Pamfile", an. I, 1923, nr. 2, p. 20—23.

Se publică o listă a scrierilor lui Jarník, precum şi o scrisoare a acestuia din urmă adresată lui Tuţescu la 20.II.1920.

Leteanu, dr. Sotec, *O corespondență cu Urban Jarník*, în ,,Adevărul literar şi artistic", Buc., an. IV, nr. 116 din 4.II.1923, p. 7.

Autorul i-a cerut lui Jarník să-i lămurească etimologia cuvîntului *pădure*.

— Semnalare bibl. : Lipăneanu, Maria, în ,,Dacoromania", Cluj, an. IV (1927), p. 1519.

Gorovei, Artur, *Corespondența lui Ioan Urban Jarník*, în ,,Conv. literare", an. LXVI (1923), p. 942—947.

Vorbeşte despre relaţiile sale personale cu familia Jarník şi despre corespondenţa acestuia cu românii.

,,Corespondenţa lui Ioan Urban Jarník este o comoară, care ar merita să fie adusă în ţară, ca să fie la îndemîna cercetătorilor noştri".

* * * Comemorarea lui Urban Jarník şi înfiinţarea Asociaţiei româno-cehoslovace, în ,,Neamul românesc", an. XVIII, nr. 70 din 30.III.1923.
Un reportaj asupra acestei festivităţi.
A vorbit N. Iorga : ,,În scrisul său, Urban Jarník ne dă modele de limbă populară plină de sevă, energie şi elasticitate. Mulţi ar putea să înveţe de la el comorile de lexic şi îndemînările de sintaxă ale limbii noastre".

Georgescu, I., *Dr. Ioan Urban Jarník*, în ,,Calendarul Asociaţiunii pe anul visect 1924", Sibiu, an. XIII [1924], nr. III, p. 145–146.
Se publică un fragment dintr-o scrisoare adresată Astrei de Jarník, cu data de 28.XI.1922.

* * * *Dr. Ioan Urban Jarník – Dr. Hertvik Jarník*, în ,,Calendarul Izvoraşul", nr. 1, Bibl. folcloristică ,,Izvoraşul", Bistriţa–Mehedinţi, 1932, p. 21–23.
Bibliografia şi biografia lucrărilor acestor doi filoromâni.
Text însoţit de fotografia amîndurora făcînd lectura unui text.

Gorovei, Artur, *Dr. Ioan Urban Jarník*, col. ,,Cunoştinţe folositoare din lumea largă", Buc., 1937, 32 p.
O micromonografie despre Jarník.

* * * *Dr. Ioan Urban Jarník* (*Un filo-român statornic*), în ,,Izvoraşul", an. XXI (1940), nr. 9–10, p. 318–319.
La ,,Cronică". Date biografice despre Jarník.

Lăzăreanu, Barbu, *Ioan Urban Jarník şi Andrei Bârseanu*, în ,,Limba română", an. II (1953), nr. 1, p. 79–80.
Vorbeşte despre colaborarea dintre Jarník şi A. Bârseanu.

Fochi, Adrian, *Ioan Urban Jarník*, ,,Studiul introductiv" la *Doine şi strigături*. . ., Buc. 1968, p. 15–29.
Succintă biografie.

Ionescu-Nişcov, Tr., *Jan Urban Jarník et la colonie albanaise de Roumanie à la fin du siècle dernier*, în ,,Revue des études sud-est européennes", an. VII (1969), nr. 3–4, p. 657–670.

2. Menţiuni şi semnalări

* * * ,,Binele publicu", Bucureşti, an. I, nr. 6 din 18. V. 1879.
La ,,Ştiri şi fapte" se anunţă că Jarník se află la Bucureşti de aproape trei săptămîni, pentru a studia diferite manuscripte şi a culege tot ce s-a publicat din literatura pop.
,,Boem de naţionalitate, ştie şi vorbeşte bine româneşte".

* * * ,,Pressa", Bucureşti, an. XII, nr. 110 din 19.V.1879.
La ,,Cronica interioară" : *Un savant filoromân.*
Se spune că Jarník se găsea la Bucureşti de vreo 3 săptămîni ca ,,să studieze manuscripte şi să culeagă tot ce s-a publicat în literatura noastră populară".
,,Dl. Jarník, boem de naţionalitate, scrie şi vorbeşte bine românesce. D-sa s-a pus în relaţiune cu mai toţi literaţii şi scriitorii noştri".

* * * ,,Binele publicu", Bucureşti, an. I, nr. 81 din 8.VI.1879.
La ,,Ştiri şi fapte" : ,,D. I. U. Iarnic, prof. de limbile romanice la univ. din Viena, a fost ales membru corespondent al Academiei române".

* * * ,,Familia", an. XV (1879), p. 243.
La ,,Cronică" : Dl. I. U. Jarník ,,petrece de vreo 2 săptămîni la Bucureşti, unde stu-

diază şi culege manuscripte vechi. De acolo va veni în Transilvania, pentru a-şi continua studiile începute".

* * * ,,Familia", an. XV (1879), p. 382.
Se anunţă apariţia în ,,Osten" din Viena a unui articol scris de Jarník despre ,,Tîrgul moşilor".

* * * ,,Analele Acad. române", seria II, t. I, 1879, Bucureşti, 1880, p. 86.
Jarník trimite Academiei cîte un ex. din *Sprachliches aus rumänischen*... şi *Index zu Diez etymologischen Wörterbuch der rumänischen Sprache.*

* * * ,,Analile Asociaţiunei transilvane pentru literatura română şi cultura poporului român" publicate în anul al XX-lea, Sibiu, 1880, fasc. I, p. 83.
În şedinţa Astrei, ţinută la Sighişoara între 25.VII şi 4.III.1879, Jarník a fost ales *membru onorar* al Asociaţiunii. Noul ales era de faţă.
— Vezi şi : ,,Transilvania", 1881, nr. 1—2, p. 6—7.

D. Duzinchevici, *Din corespondenţa inedită a lui V. Alecsandri,* în ,,Limbă şi literatură", Buc., an. X, 1965, p. 68.

* * * ,,Analele Acad. Române", seria II, t. I, 1880.
În şedinţa din 28.V.1879, Al. Odobescu propune ca Jarník să fie ales membru corespondent al Academiei. Propunerea a fost admisă în unanimitate.

* * * Catalogul corespondenţei lui Vasile Alecsandri, Bucureşti, 1957, p. 294.
La 12/24.III.1883, Vasile Alecsandri scrie lui Titu Maiorescu că va veni la Bucureşti să citească *Fîntîna Blanduziei* şi va aduce şi colecţia de poezii pop. a lui Jarník.

* * * ,,Analele Acad. Române", seria II, t. VII, (1884—1885), Buc., 1885, p. 16—17.
În şedinţa din 18.I.1885 se citeşte o scrisoare a lui Jarník, în care arată modul cum a lucrat glosarul colecţiei de poezii populare.

* * * ,,Analele Acad. Române", seria II, t. VII, (1884—1885), secţia I, Dezbaterile, 1885, p.72.
În şedinţa din 26 febr. 1885 s-a citit propunerea lui Jarník de a se alcătui un ,,Dictionnaire du folklore roumain".

* * * ,,Analele Acad. Române", seria II, t. VII, 1884—1885, secţia I, Dezbaterile, Bucureşti, 1885, p. 14.
În şedinţa Academiei din 19.X.1884, Jarník a fost însărcinat să ia parte la serbarea centenarului ,,Soc. boheme de ştiinţe din Praga", în calitate de membru corespondent al Academiei noastre.

* * * ,,Analele Acad. Române", seria II, t. VIII, 1886, p. 259.
O listă a membrilor corespondenţi ai Academiei, printre care figurează şi ,,Jarník Ioan Urban".

ŞĂINEANU, L., *Încercare asupra semasiologiei limbei române*, Buc., 1887, p. 142.
În notă, despre Jarník : ,,adînc cunoscător al limbei noastre".

* * * ,,Macedonia", Revista românilor din Peninsula Balcanică, Bucureşti, 1888, nr. 2, p. 47.
O notă despre faptul că Jarník fusese numit prof. la univ. din Praga.

* * * ,,Şcoala şi familia", Braşov, an. II, nr. 20 şi 21 din 1/13.II.1888.
La ,,Diverse" : Jarník numit prof. ordinar la univ. din Praga.

GOROVEI, ARTUR, *Bibliografia folklorului român*, în ,,Şezătoarea", an. III (1894), nr. 11—12, p. 216—230.
,,D. Jarník a binevoit să-mi comunice toată bibliografia folklorului valahilor din Moravia".

* * * ,,Transilvania", partea oficială, Sibiu, an. XXIX (1898), nr. 1, p. 10.
În şedinţa Comitetului ,,Asociaţiunii..." ţinută la Sibiu la 3 febr. 1898 se anunţă că ,,*Dr. Urban Jarnik* cere să i se trimită colecţia « Transilvaniei" ».

* * * ,,Analele Acad. Române", seria II, t. XX, 1897—1898, Dezbaterile, 1898, p. 21.
În şedinţa din 17.X.1897 se anunţă primirea unei recenzii scrise de Jarník.

* * * ,,Tribuna'', Sibiu, nr. 183 din 21.VIII/2.IX.1889.

Jarník trimite Astrei — care îşi ţinea adunarea generală la Deva — o telegramă : ,,Trupeşte departe, sînt cu sufletul între voi''.

IONAŞCU, ROMULUS, *Şcoalele comerciale din străinătate*, Iaşi, 1899, p. 49—50.

Muţumeşte lui Jarník, ,,simpaticul prof.'', care l-a condus la academia boemă.

GASTER, M., *Rumänische Literatur*, 1891—1898, în ,,Kritischer Jahresbericht über die Fortschritte der romanischen Philologie'', an. V, Bd. 1897—1898, Erlangen, 1901—1903, p. II, p. 377.

E vorba şi de Jarník.

BÂRSEANU, A., *Istoria şcoalelor centrale române gr. orientale din Braşov*, Braşov, 1902, p. 486.

Jarník a dăruit şi el 12 vol. bibliotecii gimnaziului din Braşov.

* * * ,,Transilvania'', an. XXXIX, nr. 111, aug.-sept. 1908, p. 180.

În adunarea generală a Astrei, din 7—9. VIII. 1908, care s-a ţinut la Şimleu în zilele de 7—9.VIII.1908, A. Bârseanu a dat citire unei epistole a lui Jarník.

,,Ion Creangă'', an. II (1909), nr. 8, p. 224.

Se anunţă că Jarník şi-a trimis ,,bucuros obolul său'' pentru realizarea bustului lui Creangă.

,,Ion Creangă'', an. III (1910), nr. 4, p. 126—128.

Printre membrii ,,întemeetori'' ai soc. ,,Ion Creangă'' e menţionat şi Jarník.

* * * ,,Ion Creangă'', an. III (1910), nr. 4, p. 123.

La ,,Cronică'' se anunţă publicarea unui articol al ,,d-lui dr. Ion Urban Jarník''.

IAZMIN, P., *Sărbătorirea d-lui Titu Maiorescu la Viena*, în ,,Neamul românesc literar'', an. II (1910), nr. 9, p. 138—141.

Jarník participă la sărbătorire.

PAMFILE, TUDOR, *Literatură populară. Îndrumări şi culegeri. Ion Urban Jarník*, în ,,Ion Creangă'', an. IV (1911), nr. 11, p. 344—346.

Cu un portret al lui Jarník.

,,Tribuna'', Arad, an. XV, nr. 180 din 18/31.VIII.1911.

Despre serbările de la Blaj ; ,,Jarník a vorbit o splendidă limbă românească''.

* * * ,,Evenimentul'', Iaşi, an. XIX, nr. 181 din 28.IX.1911.

Despre Jarník, care vorbise la serbările univ. ieşene : ,,. . . Frumoasă cuvîntare, rostită în limba română. . ., cu toate că nu e român şi nici n-a trăit în ţară, fapt care stîrneşte admiraţia întregei asistenţe''.

* * * ,,Opinia'', Iaşi, an. VIII, nr. 1410 din 28.IX.1911.

Se publică rezumatul cuvîntării lui Jarník, ţinută la serbările jubiliare ale univ. ieşene.

IORGA, N., *Serbările de la Iaşi*, în ,,Neamul românesc literar'', an. III, nr. 38—39 din 9.X.1911.

,,. . .D. Ioan Urban Jarník, prof. de fil. romanică la Praga, autorul, împreună cu d. Andrei Bârseanu, al uneia din cele mai vechi şi al celei mai alese şi metodice culegeri de poezii populare''.

* * * ,,Românul'', Arad, an. I, nr. 215 din 1/14.X.1911.

,,Titu Maiorescu, ministru de externe, a conferit d-lui prof. Urban Jarník, savantul filolog de la univ. din Praga, ,,Coroana României''.

* * * ,,Evenimentul'', Iaşi, an. XIX, nr. 185 din 2 oct. 1911.

La informaţii : Jarník a primit de la R. Şuţu un exemplar din poeziile lui Eminescu, în traducere franceză.

* * * ,,Ion Creangă'', an. IV (1911), nr. 10, p. 339—340.

,,Notă'' : se aminteşte că Jarník a participat la jubileul univ. ieşene din sept. 1911.

,,Ţara Nouă'', Buc., an. I, nr. 3 din 15.XII.1911, p. 261.

Între publicaţiile primite la redacţie se menţionează şi ,,*Toastul*'' ţinut de Jarník la Iaşi.

Un privitor. *Impresii de la Jubileul de 40 de ani al soc. academice ,,România Jună"*, în ,,Tribuna", Arad, an. XVI, nr. 11 din 14/27.I.1912.

,,Cu o rară dragoste faţă de productele noastre populare vorbeşte despre aceste mărgăritare naţionale prof. Urban Jarník".

* * * *Raportul anual al societăţii academice ,,România Jună" din Viena pentru anul ad-tiv XLI*, 1911/12, Viena, 1913, p. 9.

Se menţionează că Jarník a luat parte la şedinţa festivă a societăţii din 13.I.1912.

* * * *Jubileul de 40 ani al societăţii academice ,,România Jună" din Viena*, în ,,Românul", Arad, an. II, nr. 6 din 8/21.I.1912, p. 6.

,,Vorbeşte apoi d. I. Urban Jarník despre farmecul limbii curat populare, măiestria cu care a ştiut poporul român să contopească elementele streine".

Diaconescu, Emil I., *Aniversări studenţeşti*, în ,,Revista studenţimii", an. I, nr. 1, 1.IV. 1912, p. 30.

Vorbind despre jubileul de 40 de ani al ,,României June", autorul menţionează printre cei care au luat parte la serbările de la Viena şi pe Jarník.

* * * ,,Revista studenţimii", Bucureşti, an. I, nr. 1, 1.IV.1912, p. 37.

Se citează cîteva rînduri din *Drumul pe care am mers* şi se arată ce anume a făcut Jarník pentru studenţimea cehă.

,,Revista studenţimii", an. I, nr. 2, 1.V.1912, p. 32.

,,Din noua scrisoare a d-lui Urban Jarník în numărul viitor".

Ion Creangă", an. V, 1912, nr. 2, p. 64.

Se menţionează că ad-ţia revistei a primit un leu de la Jarník — rest din cotizaţie.

* * * ,,Lupta", Iaşi, an. I, nr. 2, 15.III.1912, p. 36.

Se anunţă publicarea în nr. viitor a unui articol de Jarník.

,,Revista studenţimii", Bucureşti, an. I, 1912, nr. 3 din 26.VIII, p. 32.

Fiind invitat la congresul studenţilor, care urma să aibă loc la Craiova în zilele de 26—30.VIII, Jarník se scuză că nu poate participa, fiind bolnav.

Grămadă, I., *Societatea academică social-literară ,,România Jună" din Viena, (1871—1911)*, Arad, 1912, p. 99.

În ziua de 1.III.1910 a fost o şedinţă festivă în cinstea lui T. Maiorescu. A participat şi Jarník.

* * * ,,Gazeta Transilvaniei", an. LXXVIII, nr. 7 din 11/24.I.1915.

La ,,Ştiri" : se anunţă că se publică în pagina I articolul lui Jarník *Ai carte, ai parte*, scris ,,într-o frumoasă limbă românească".

,,Dumnezeu să ni-l trăiască pe dl. Urban Jarník"

* * * *Crăciunul românesc în Praga*, în ,,Gazeta Transilvaniei", an. LXXIX, nr. 3 din 5/18.I.1916.

Şi despre ,,iubitul nostru prof. universitar dr. Urban Jarník".

Şesan, Dr. Valerian, *Preseara Crăciunului la Praga*, cuvîntarea d-lui..., docent universitar, în faţa soldaţilor români din Praga, în ,,Gazeta Transilvaniei", an. LXXIX, nr. 4 din 6/19.I.1916.

E vorba şi de Jarník.

* * * ,,Neamul românesc", an. XIV, nr. 86 din 27.IV.1919.

Pe prima pagină : ,,Fotografia celor doi Jarník : Prieteni vechi ai României, filologul şi profesorul ceh Urban Jarník şi fiul său".

* * * *Relaţiile româno-cehoslovace — Conferinţele d-lor Jarnick*, în ,,Izbînda", Buc., an. I, nr. 164 din 6.V.1919.

Se face o scurtă prezentare a celor doi Jarník, senior şi junior, care aveau să conferenţieze la Bucureşti.

* * * ,,Glasul Bucovinei'', an. II, nr. 140 din 11.V.1919.
Se anunţă sosirea la Cernăuţi a lui Jarník senior şi junior.

* * * ,,Glasul Bucovinei'', an. II, nr. 146 din 18.VI.1919.
La ,,Informaţii'' : Ion Urban Jarník şi fiul său Hertvik au fost primiţi de rege în audienţă şi reţinuţi la masă.

* * * ,,Glasul Bucovinei'', an. II, nr. 140 din 19 mai 1919.
Se anunţă sosirea lui Jarník în capitala Bucovinei, unde urma să ţină o conferinţă împreună cu fiul său, Hertvik.

CÂNDEA, R., *Un mare prieten al nostru la Cernăuţi*, în ,,Glasul Bucovinei'', an. II, nr. 152 din 25.V.1919.
,,... Îi zicem d-lui Urban Jarník : Bine ai venit!''

* * * ,,Glasul Bucovinei'', an. II, nr. 152 din 25.V.1919.
Jarník senior şi junior au sosit la Cernăuţi. Duminecă şi luni vor ţine cîte o conferinţă în sala teatrului municipal.

* * * ,,Glasul Bucovinei'', an. II, nr. 153 din 27.VI.1919.
La ,,Informaţii'' : luni seara, Jarník senior a vorbit despre ,,Dragoste de grai şi vers românesc''.

* * * ,,Foaia poporului'', Sibiu, an. XXVII, nr. 22 din 8.V.1919.
Luni 2.VI.1919, Jarník a ţinut la Sibiu o conferinţă în limba română.

* * * ,,Calendarul nostru pe anul 1919'', Comlăuşul Mare, 1918, p. III.
La rubrica ,,Răvaşul cultural''. Despre Jarník, care împlinise 70 de ani : ,,Este unul dintre cei mai sinceri şi mai călduroşi prieteni ai românilor''.

* * * ,,Analele Acad. Române'', seria II, t. XXXIX (1916–1919), Dezbaterile, Buc., 1921, p. 197–246 şi 260–262.
La şedinţa Academiei din 14 mai 1919 au luat parte Jarník senior şi cu fiul său, Hertvik. În ziua de 16 mai, Jarník a ţinut o inimoasă cuvîntare.

* * * ,,Lamura'', Bucureşti, an. IV (1923), nr. 4, p. 230.
O scurtă ştire care anunţă moartea lui Jarník, ,,marele filolog şi filoromân ceh''.

* * * ,,Universul'', an. XLI, nr. 11 din 15.I.1923.
O telegramă din Praga anunţă moartea lui Jarník.

* * * *Amiciţia ceho-română*, în ,,Neamul românesc'', nr. 63 din 21.III.1923.
Se publică un apel al ,,Societăţii ceho-române'' din Praga, înfiinţată cu trei ani în urmă de Jarník, prin care se solicită înscrierea de membri în această organizaţie.

IORGA, N., *Roumains et Tchécoslovaques*, Praha, 1924, p. 28.
Şi despre Jarník.

COSTIN, LUCIAN, *O carte însemnată: Folkloriştii noştri de Şt. St. Tuţescu*, (Biblioteca folkloristică nr. 19–20), Craiova, 1923, în ,,Izvoraşul'', an. V, 1925, nr. 2–3, p. 16.
E amintit aci şi ,,Urban Jarník''.

NISTOR, ION I., *Cehoslovacii şi românii*, în ,,Codrul Cosminului'', an. VI (1930), p. 295–297, 299.
În contextul unei expuneri mai largi, privind relaţiile istorice dintre cehoslovaci şi români, autorul se ocupă şi de Jarník.
Semnalare bibl. : Ion Breazu, în ,,Dacoromania'', an. VII (1934), Buc., p. 540.

ROCERIC, I. A., *Istoricul relaţiunilor româno-cehoslovace*, în ,,Anuarul Asociaţiei româno-cehoslovacă, Abatele Zavoral'', Buc., 1930, p. 19.
E vorba şi de Jarník.

— ŞEBA, JAN, *Românii şi cehoslovacii de-a lungul istoriei.* Conferinţă ţinută la cercul Analelor române, Bucureşti, 1934, p. 13.
,,La Universitatea din Praga, profesează marele filoromân, profesor Ion Urban Jarník''.

MORARIU, LECA, *Ispirescu inedit*, în ,,Făt-Frumos'', an. IX (1934), nr. 5–6, p. 133–134.
O scrisoare a lui Gr. Tocilescu către Ispirescu, din 19.II.1879, în care e vorba și de Jarník.

TOROUȚIU, I. E., și GH. CARDAȘ, *Studii și doc. literare*, VII, 1935, p. 463.
Se spune că Jarník a participat la serbările universității din Iași, care au avut loc în 1911.

BREAZU ION, *Literatura Tribunei*, în ,,Dacoromania'', Buc., an. VIII (1936), p. 44.
Vorbește despre o scrisoare adresată de Slavici lui Jarník în preziua apariției ziarului ,,Tribuna''.

TOROUȚIU, I. E., și GH. CARDAȘ, *Studii si doc. literare*, XI (1940), p. 12.
Sextil Pușcariu trimite lui S. Mehedinți (Cernăuți, 16.II.1908) o listă de ,,romaniștii care stau în fruntea științei'', cărora ar trebui să li se expedieze dicționarul în mod gratuit· Printre aceștia, și Jarník.

TOROUȚIU, I. E., *Studii și documente literare*, XI (1940), p. 22.
Într-o scrisoare semnată de V. Paulian-Burlă și D. N. Marmeliuc se spune că la sărbătorirea lui T. Maiorescu, cu prilejul împlinirii a 70 ani, în ziua de 29.II.1910, a vorbit la ,,România Jună'' și Jarník.

* * * ,,Izvorașul'', an. XXI (1940), nr. 1, p. 32.
Ion N. Popescu-Ștefănești îl informează într-o scrisoare pe Gh. N. Dumitrescu-Bistrita despre niște scrisori și manuscrise ale lui Jarník.

,,Izvorașul'', an. XXI (1940), nr. 5, p. 190.
Jarník trimite 8 lei lui Ion N. Popescu-Ștefănești (Vîlcea), ca să-i poată restitui niște manuscrise.

ȘESAN, M., *Din relațiile româno-cehe*, în ,,Mitropolia Banatului'', Timișoara, an. XI (1961), nr. 7–12, p. 48.
E vorba și de Jarník.

ȘESAN, M., *Amintiri semicentenare*, în ,,Mitropolia Ardealului'', an. XIII (1968), nr. 11–12, p. 975.
,,Marele filoromân ceh, Jarník''.

URSACHE, PETRU, ,,*Șezătoarea'' în contextul folcloristicii*, București, 1972, p. 86, 92, 112 189, 212, 213, 225.
Scurte mențiuni despre Jarník.

3. Necrologuri

ARDELEANU, N., *Ioan Urban Jarník*, în ,,Înfrățirea'', an. III (1923), nr. 706 din 17.I.1923.
,,A adormit patriarhul. Călătoria la București și Iași a fost o *via triumphalis!*''
— Semnalare bibl. : Lipăneanu, Maria, în ,,Dacoromania'', Cluj, an. IV (1927), p. 1518.

* * * ,,Înfrățirea'', an. III (1923), nr. 705 din 16.I.1923.
,,Moartea lui Jarník... constituie o dureroasă pierdere pentru cultura românească''.
— Semnalare bibl. : Lipăneanu, Maria, în ,,Dacoromania'', Cluj, an. IV (1927), p. 1519.

BOGREA, V., *Ioan Urban Jarník*, în ,,Dacoromania'', Cluj, an. III (1924), p. 1084–85.
,,A adormit patriarhul... Requiescat in pace!''

* * * *Urban Jarník*, în ,,Învățătorul'', Cluj, an. IV (1923), nr. 2–3, p. 17.
,,...La vestea morții lui se îmbracă în doliu întreaga cultură românească''.

LUPEANU, A., † *Urban Jarník*, în ,,Comoara satelor'', Blaj, an. I, nr. 2, p. 17–18.
,,Sîntem mîndri — și ca români și ca blăjeni — că tocmai acest vechi focar al unei culturi curat române (vorba lui Jarník) a înflăcărat într-atîta arzînda sete a unui străin distins, ca să învețe strămoșasca noastră limbă''.
— Semnalare bibl. : Lipăneanu, Maria, în ,,Dacoromania'', Cluj, an. IV (1927), p. 1518.

G. V. R., † *Urban Jarnik*, în ,,Neamul românesc", an. XVIII, nr. 11 din 16.I.1923.
,,Un mare şi bun prieten al românilor dispare".
— Reprodus şi în ,,Izvoraşul", an. IV, (1923), nr. 3—4, p. 10.
— Semnalare bibl. : Georgescu-Tistu, N., în ,,Dacoromania", Cluj, an. III (1924), p. 1075.

SCRIBAN, AUGUST, † *Urban Jarnik*, în ,,Arhiva", Iaşi, an. XXX (1923), nr. 2, p. 218—219.
,,Şi ca români, şi ca filologi, îi vom păstra o neştearsă amintire".

ORDEANU, ION, *Doi filoromâni mai puţin*, în ,,Ideea europeană", Bucureşti, an. IV (1923), nr. 112.
,, . . . Poate că Jarník e mai mare ca filoromân decît ca om de ştiinţă".
— Semnalare bibl. : Lipăneanu, Maria, în ,,Dacoromania", Cluj, an. IV (1927), p. 1519.

GOROVEI, ARTUR, *Dr. Ioan Urban Jarnik*, în ,,Şezătoarea", an. XXXI, 1923, vol. XIV, nr. 1—2, p. 1.
,,Amintirea lui rămîne veşnic vie în minţile românilor noştri".
— Semnalare bibl. : Lipăneanu, Maria, în ,,Dacoromania", Cluj, an. IV (1927), p. 1518.
— M[EHEDINŢI), S., *Urban Jarnik*, în ,,Conv. literare", an. LV (1923), p. 218.
,,Cu moartea prof. Jarník neamul nostru pierde un prieten adevărat".
— Semnalare bibl. : Lipăneanu, Maria, în ,,Dacoromania", Cluj, an. IV (1927), p. 1518.

IORGA, N., *J. Urban Jarnik*, în ,,Universul", an. XLI, nr. 30 din 6.II.1923.
,,Vorbea româneşte cu o nuanţă provincială şi istorică".
— Semnalare bibl. : Lipăneanu, Maria, în ,,Dacoromania", Cluj, an. IV (1927), 1927, p. 1517.

TUŢESCU, ŞT. ŞT., *Mărturii despre J. Urban Jarnik*, în ,,Tudor Pamfile", an. I, 1923, nr. 2, p. 20—22.
Despre colaborarea lui Jarník la ,,Ghiluşul" şi la ,,Familia".

* * * ,,Anuarul soc. literare Grigore Alexandrescu" — pe anul şcolar 1922—1923, Focşani, 1923, p. 18.
Prof. I. M. Raşcu vesteşte moartea lui Jarník.

TUŢESCU, ŞT. ŞT., *Mărturii despre Jarník*, în ,,Tudor Pamfile", an. I (1923), nr. 2, p. 20—22.
Date biografice şi scrisoarea lui Jarník către Tuţescu din 29.II.1926.
— Semnalare bibl. : Lipăneanu, Maria, în ,,Dacoromania", Cluj, an. IV, (1927), p. 1519.

ELEFTERESCU, Dr. EM., *Dr. Ioan Urban Jarnik*, în ,,Tudor Pamfile", Dorohoi, an. I, 1923, nr. 1, p. 6—7.
Scurte date biografice şi o bibliografie a scrierilor lui Jarník.

* * * *Ioan Urban Jarnik*, în ,,Cele trei Crişuri", an. IV, 1923, nr. 1, p. 14.
,,. . . Amintirea lui ne va rămîne totdeauna vie".
— Semnalare bibl. : Lipăneanu, Maria, în ,,Dacoromania", Cluj, an. IV, (1927), p. 1518.

* * * *În memoria lui Jarnik*, în ,,Viitorul", Bucureşti, an. XIV, nr. 4465 din 29.I.1923.
Omagiu adus lui Jarník.
— Semnalare bibl. : Lipăneanu, Maria, în ,,Dacoromania", Cluj, an. IV (1927), p. 1517.

CRAINIC, N., *Jarnik*, în ,,Gîndirea", Bucureşti, an. II, nr. 13 din 5.II.1923, p. 167.
,,. . . Mînuia cuvîntul românesc mai curat şi mai neaoş decît mulţi dintre noi".
— Semnalare bibl. : Lipăneanu, Maria, în ,,Dacoromania", Cluj, an. IV (1927), p. 1518.

ŞIADBEI, I., *Ioan Urban Jarnik*, în ,,Viaţa românească", an. XV (1923), vol. LIII, p. 82—86.
Date biografice şi însemnări despre scrierile lui.
— Semnalare bibl. : Lipăneanu, Maria, în ,,Dacoromania", Cluj, an. IV (1927), p. 1518.

* * * *Prof. Jarnik*, în ,,Foaia Diecezană", an. XXXVIII (1923), nr. 2 din 8/21.I.1923.
,,Moartea lui lasă regrete adînci între cărturarii români".
— Semnalare bibl. : Lipăneanu, Maria, în ,,Dacoromania", Cluj, an. IV (1927), p. 1519.

* * * *Urban Jarník*, în ,,Învăţătorul", Cluj, an. IV, 1923, nr. 6—7, p. 11.
Se relatează despre comemorarea lui Jarník, organizată de Liga culturală din Bucureşti.

Tuţescu, Şt. Şt., *Dr. Ioan Urban Jarnik. Folkloriştii noştri — biografii şi portrete*, nr. 19—20 din „Biblioteca folcloristică", Craiova, 1923, p. 39—40.

Scurtă biografie cu menţionarea publicaţiilor lui Jarník.

Elefterescu, Dr. Em., *Dr. J. Urban Jarnik*, în „Tudor Pamfile", an. I, 1923, nr. 1, p. 6—7.

Scurtă biografie.

— Semnalare bibl. : Lipăneanu, Maria, în „Dacoromania", Cluj, an. IV (1927), p. 1519.

Onciul, Dimitrie, „Analele Acad. Române", t. XLIII (1923), p. 41.

Pomenirea lui Jarník în şedinţa Academiei din 26 ianuarie 1923.

„Academia română îi va păstra o neuitată recunoştinţă". Onciul i-a fost student la univ. din Viena.

Densuşianu, Ovid, în „Viaţa nouă", Bucureşti, an. XVIII, 1923, nr. 12, p. 227.

„... S-a stins după ce pînă în urmă, cu amintiri înduioşătoare şi în cuvinte calde, ţinea să ne spună cît suflet pusese ca să ne cunoască".

M. *Cine a fost profesorul Dr. Jarnik*, în „Ramuri", an. XVII (1923), nr. 5, p. 76—78.

„Numele tău... va rămîne pentru totdeauna pe buzele tuturor românilor care te-au cunoscut şi admirat...'".

— Semnalare bibl. : Lipăneanu, Maria, în „Dacoromania", Cluj, an. IV (1927), p. 1518.

* * * *Profesorul Ioan Urban Jarnik. Un mare filoromân. Dragostea ilustrului cehoslovac pentru ţara noastră*, în „Universul" din 21.I.1923.

„... Unul din cei mai sinceri iubitori ai limbii şi poporului nostru".

Georgescu, Ioan, *Dr. Ioan Urban Jarnik*, în „Transilvania", an. LIII (1923), nr. 1—2, p. 5—8.

Se subliniază legăturile lui Jarník cu românii din Ardeal şi se publică un fragment dintr-o epistolă a acestuia, datată 28.XI.1922.

— Semnalare bibl. : Lipăneanu, Maria, în „Dacoromania", Cluj, an. IV (1927), p. 1518.

* * * *Urban Jarnik*, în „Adevărul literar şi artistic", Bucureşti, an. IV, nr. 113 din 21.I.1923, p. 7.

La „Însemnări" : „Prietenia cehoromână a fost inaugurată acum 40 de ani de acest savant care vorbea româneşte ca un român".

— Semnalare bibl. : Lipăneanu, Maria, în „Dacoromania", Cluj, an. IV, (1927), p. 1519.

* * * *Moartea profesorului Urban Jarnik*, în „Patria", Cluj, an. V, nr. 10 din 16.I.1923.

„Vestea morţii lui va provoca sinceră întristare în toată pătura cultă românească".

— Semnalare bibl. : Lipăneanu, Maria, în „Dacoromania", Cluj, an. IV (1927), p. 1518.

* * * *Profesorul Urban Jarnik*, în „Patria", Cluj, an. V, nr. 11 din 17.I.1923.

„Nu numai intelectualii noştri îi vor păstra o veşnică recunoştinţă lui Urban Jarník, ci şi zecile de mii de soldaţi, care mulţumită dragostei lui au avut carte şi gazetă românească, conferinţe în limba lor, în greii ani de război".

— Semnalare bibl. : Lipăneanu, Maria, în „Dacoromania", Cluj, an. IV (1927), p. 1518.

— Georgescu, I., † *Dr. Ioan Urban Jarnik*, în „Calendarul Asociaţiunii pe anul visect 1924", Sibiu, an. XIII (1924), nr. III, p. 141—145.

„El e pentru noi un simbol al înfrăţirii dintre două popoare vecine, menite să trăiască în cele mai cordiale raporturi".

ATLASUL ETNOGRAFIC AL EUROPEI

(Considerații pe marginea Conferinței
internaționale de la Stockholm—1972)

ION VLĂDUȚIU

În luna iulie, în capitala suedeză, și-a desfășurat lucrările cea de-a IV-a Conferință internațională pentru Atlasul etnografic al Europei, respectîndu-se astfel cu rigurozitate hotărîrea luată cu șase ani în urmă la Zagreb ca la fiecare doi ani să se dezbată în ședințe de lucru rezultatele și problemele noi, de etapă, ivite în realizarea Atlasului etnografic al Europei.

La lucrările acestei conferințe au luat parte cunoscuți specialiști în probleme privind alcătuirea de atlase etnografice din 23 de țări, și anume din Albania, Anglia, Austria, Bulgaria, Cehoslovacia, Canada, Danemarca, Finlanda, R.F. a Germaniei, Italia, Iugoslavia, Luxemburg, Norvegia, Noua Irlandă, Olanda, Polonia, Spania, Scoția, Suedia, Turcia, Ungaria, U.R.S.S., România. În legătură cu aceasta reține atenția faptul că, pe de o parte, dintre țările menționate, la lucrările acestei Comisii a Atlasului etnografic al Europei, participă pentru prima oară Albania, Italia, Noua Irlandă, Spania și Turcia, iar pe de altă parte că la dezbaterile științifice ale conferinței din acest an au participat specialiști din aproape toate țările continentului european.

Conferința și-a propus, la fel ca și cele precedente, să dezbată problemele cu privire la realizările obținute pînă acum în alcătuirea Atlasului etnografic al Europei și sarcinile etapei imediat următoare, precum și cunoașterea stadiului atins de fiecare țară europeană în realizarea atlaselor etnografice pe plan național. Cuvîntul de deschidere a fost rostit de către prof. dr. Branimir Bratanič, președintele acestei Comisii.

Prof. dr. Matheas Zender a prezentat, în continuare, proiectul și comentariile primei hărți a Atlasului etnografic al Europei, consacrată temei „Focurile de peste an". Legat de aceasta aș sublinia că poate fi considerată drept un eveniment remarcabil împrejurarea că dezbaterile științifice pe marginea primei hărți etnografice a Europei din cadrul acestui atlas coincid cu ținerea conferinței în capitala suedeză, unde și-a desfășurat bogata sa activitate etnografică savantul suedez Sigurd Eixon, căruia îi aparține ideea însăși a alcătuirii Atlasului etnografic al Europei.

Harta etnografică „Focurile de peste an'' constituie de fapt prima elaborare concretă ca rod al colaborării specialiștilor acestui domeniu din aproape toate țările continentului european. Dezbaterile care au avut loc au relevat posibilitățile existente de a se asigura completarea în scurt timp a datelor despre focurile de peste an de pe întreg teritoriul european, în așa fel încît în cursul anului 1973 această hartă, împreună cu comentariile, să fie și tipărită.

Firește că această primă hartă de probă va constitui un important experiment și în sensul examinării modalităților de cartografiere și întocmire a comentariilor pentru acest atlas etnografic.

La consfătuirea precedentă se preconizase ca în acest an să se discute și o altă hartă etnografică de cuprindere europeană, așteptată, de altfel, cu un deosebit interes de către specialiști, și anume harta tipurilor uneltelor de arat. Din păcate, starea sănătății din ultimul an a prof. B. Bratanič, care alcătuiește această hartă, nu i-a îngăduit să o încheie, ea fiind amînată, în consecință, pentru conferința următoare din anul 1974.

Ample discuții s-au purtat asupra problemelor cuprinse în rapoartele științifice prezentate în continuare pe următoarele teme: „Uneltele de secerat și cosit'' (Dr. Ole Hojrup—Danemarca); „Materialul pereților de locuit'' (prof. S.I. Bruk—URSS și J. Barabás—Ungaria); „Ramura verde și pomul de Crăciun'' (Dr. J.J. Voskuil—Olanda și prof. Branimir Bratanič—Iugoslavia); „Studierea fenomenelor în disoluție'' (prof. Nils Avid Bringéus—Suedia).

Dezbaterile pe marginea acestor probleme au scos în evidență necesitatea de a se insista mai mult asupra criteriilor de tipologizare a fenomenelor etnografice respective, de a se crea o tipologie provizorie care să poată îngloba fenomenele etnografice din toate țările europene.

Aș mai remarca în acest context ideea, amplu dezbătută în cursul acestei conferințe, a necesității de a se cartografia casa nu numai după criteriul structurii locuinței și al materialelor sale de construcție, ci și pe baza criteriilor funcțional și social. S-a relevat, cu deplin temei, că cartografierea la scară europeană a locuinței, după criteriul social, ar scoate mai bine în evidență dinamica elementelor de cultură populară la păturile și clasele sociale din fiecare epocă istorică.

S-a ajuns de asemenea la concluzia, de natură științifico-organizatorică, ca în viitor să se țină și contacte directe între specialiștii care prelucrează teme pentru Atlasul etnografic al Europei și membrii comisiei organizatorice din fiecare țară care participă la alcătuirea acestei lucrări, cu scopul de a pune de acord în răstimp scurt criteriile de elaborare a fiecărei teme în parte. În dezbateri s-a relevat totodată și necesitatea de a se intensifica ritmul de alcătuire a hărților și comentariilor pe tematica deja adoptată de către participanții la consfătuirile de pînă acum.

Participarea delegației noastre la consfătuire (alcătuită din Ion Vlăduțiu, director științific adjunct la Institutul de etnografie și folclor, și Paul Petrescu, șef de sector la Institutul de istorie a artei, aflat într-o vizită de studii în țările nordice) s-a concretizat pe mai multe planuri. Astfel, am prezentat o informare amplă cu privire la stadiul actual de realizare al Atlasului etnografic al României, relevînd faptul că în perioada scursă de la conferința precedentă de acum doi ani Colectivul pentru atlas al Institutului de etnografie și folclor a elaborat și supus dezbaterii Comisiei Atlasului etnografic al României, alcătuită din cei mai de seamă reprezentanți ai științelor sociale și ai etnografiei din țara noastră, care apoi în baza discuțiilor purtate a aprobat principiile și metodologia de realizare a Atlasului etnografic al României, criteriile de selecționare a localităților pentru ancheta generală de teren și proiectul de rețea al atlasului, chestionarele pe baza cărora se va culege materialul de teren, modalitățile de folosire în atlas a izvoarelor etnografice, părțile componente de bază ale atlasului, modalitățile de desfășurare a anchetei generale de teren. Am prezentat de asemenea setul de chestionare al atlasului nostru și îndreptarul de lucru cu aceste chestionare.

Totodată am prezentat și comunicările elaborate pe tematica stabilită de precedenta consfătuire a acestei comisii, și anume: ***Materialul de construcție al caselor la români*** (de Ion Vlăduțiu, Paul Petrescu, Liana Dumitrescu); *Uneltele de secerat și cosit la români* (de Georgeta Moraru-Popa) și *Ramura verde în sărbătorile calendaristice la români* (de Germina Comănici). Toate materialele prezentate au fost primite cu deosebit interes de către specialiști, exprimîndu-se aprecieri pozitive cu privire la concepția de realizare a Atlasului etnografic al României, la metodologia de alcătuire a chestionarelor, și a culegerii de materiale, manifestîndu-se interes față de experiența românească în alcătuirea acestui gen de lucrări.

Consfătuirea care s-a desfășurat la Stockholm a constituit, de altfel, un prilej deosebit de important pentru cunoașterea experienței și stadiului în care se află realizarea atlaselor etnografice în diferite țări din Europa. Specialiștii din aproape toate țările participante au prezentat stadiul la care s-a ajuns în elaborarea acestei lucrări pe plan național. Nefiind posibil să înfățișăm aici activitatea care se desfășoară în fiecare țară pe acest tărîm, ne vom opri doar asupra cîtorva dintre aceste atlase.

Atlasul etnografic al Slovaciei, se arată în prezentarea semnată de specialista slovacă Soňa Kovačevičova, se află într-un stadiu destul de asemănător cu cel al atlasului nostru. Atlasul etnografic al Slovaciei își propune să adune material etnografic, comparabil, din 250 de localități, repartizate pe întreg teritoriul Slovaciei, într-un răstimp de cinci ani. Analiza materialului etnografic va trebui să permită lămurirea unor probleme privitoare la dezvoltarea și caracterul culturii naționale. În chestionare sînt cuprinse 170 de probleme, iar cercetarea se preconizează a se efectua numai cu cercetători de specialitate, astfel ca culegerea materialului de teren să poată fi încheiată în anul 1975. Pînă acum la acțiunea de cercetare au participat un mare număr de specialiști, aplicîndu-se metoda ca un specialist să completeze toate chestionarele atlasului într-o singură localitate. În primul an de anchetă generală de teren au fost cercetate 50 de localități de către 50 de cercetători. Activitatea Atlasului etnografic al Slovaciei se desfășoară ținîndu-se seamă de realizarea în aceeași vreme a Atlasului dialectelor slovace și a Atlasului geografic al Slovaciei.

În ceea ce privește alcătuirea Atlasului culturii populare suedeze, partea privind credințele populare, legendele, obiceiurile de la sărbătorile de peste an este foarte avansată. Pînă în prezent s-au întocmit hărțile şi s-au redactat comentariile fiecăreia dintre hărţi. Se preconizează ca în cursul anului următor această parte a atlasului să fie definitivată pentru tipar.

Bogate rezultate au fost obţinute în ultimii doi ani în alcătuirea Atlasului etnografic al Austriei, care, după cum se ştie, are pînă în prezent cîteva fascicule de hărţi şi volume de comentarii apărute. Realizarea cea mai de seamă în aceşti ultimi doi ani a constat în tipărirea, în primăvara anului 1972, a fasciculului 4 din atlas, însoţit de un amplu volum de comentarii. Au fost, astfel, cartografiate şi analizate prin texte construcţiile de munte, tipurile principale de grape, uneltele de prelucrare a ogorului, tipurile principale de unelte de adunat fînul, costumul popular femeiesc, în special acoperămîntul de cap, şi focurile de peste an. Specialiştii austrieci, după cum s-a relevat în materialul semnat de prof. R. Wolfram şi Ingrid Kretschmer, desfăşoară o intensă activitate de finalizare a cercetărilor la atlas prin pregătirea pentru tipar a fasciculelor de hărţi şi a volumelor de comentarii prevăzute a fi publicate în următorii ani, preconizîndu-se ca întreaga lucrare să se încheie într-un viitor apropiat.

Alcătuirea de atlase istorico-etnografice continuă să constituie, a relevat prof. S.I. Bruk, o sarcină de cercetare pentru numeroase instituţii de specialitate din Uniunea Sovietică. Pe lîngă atlasele cunoscute — Atlasul istorico-etnografic al Siberiei, apărut în 1961, şi Atlasul istorico-etnografic rus, apărut în 1967—, în 1970 a fost publicat un volum de comentarii la acest ultim atlas, în care este amplu analizată istoria locuinţei populare ruseşti, precum şi istoria portului popular rusesc.

În prezent se lucrează la realizarea unor atlase etnografice regionale cum este cel al republicilor baltice, apoi cel al Ucrainei, Belorusiei şi R.S.S. Moldoveneşti, cel al republicilor din Caucaz, al celor din Asia Mijlocie şi Cazahstan. Tematica acestor atlase este deosebită; diferă de asemenea şi termenul final de încheiere a lucrărilor. Primele două atlase amintite se preconizează a fi încheiate în anul 1975.

Fiecare din aceste atlase va fi alcătuit din aproximativ 100—150 de hărţi etnografice, însoţite de un mare număr de tabele tipologice şi de texte foarte ample. Un aspect nou îl constituie faptul că în următorii ani se vor cartografia şi alte capitole ale culturii populare a ruşilor ce locuiesc în partea europeană a Uniunii Sovietice, în afară de cele publicate (uneltele agricole, locuinţa, portul popular), şi se va începe cercetarea etnografică pentru atlas a culturii populare a popoarelor neslave din regiunea Volga şi a culturii populare a ruşilor din Siberia şi Orientul îndepărtat.

Detaliat a fost înfăţişată de către prof. J. Gajek activitatea de pînă acum, precum şi cea de perspectivă apropiată, în alcătuirea Atlasului etnografic polonez. Acesta va conţine aproximativ 700—800 de cartograme, dintre care aproape jumătate au fost deja publicate sau se află sub tipar. Principalele izvoare pentru alcătuirea atlasului le constituie materialele obţinute din cercetări de teren, efectuate de etnografi pe bază de chestionare unitare, în 336 de sate ce formează reţeaua stabilă a atlasului. Datele adunate de specialişti sînt completate cu date provenite din chestionare completate de către intelectuali din localităţi săteşti ce nu intră în reţeaua stabilă a atlasului. Din anul 1953 şi pînă în 1972 au fost elaborate şi publicate 9 chestionare.

Tematica Atlasului etnografic polonez, apărută parţial în patru fascicule, urmează a fi completată în cadrul altor două fascicule ce vor fi publicate pînă în anul 1974. Dintre problemele cele mai importante care fac astăzi obiectul de investigaţie pentru Atlasul etnografic polonez menţionăm : datini şi obiceiuri în legătură cu naşterea (îndeosebi primirea în neam, grupele de vîrstă etc.), datini şi obiceiuri de nuntă (cu deosebire funcţiile juridico-sociale ale riturilor de nuntă, zestrea etc.), obiceiurile legate de moarte, apoi ciclul obiceiurilor agrare, al obiceiurilor calendaristice, formele de jocuri în societate ş.a. Se preconizează ca pe aspectele de cultură populară ce reflectă tematica acestui domeniu, al vieţii familiale şi sociale, să se alcătuiască aproximativ 90 de hărţi etnografice, însoţite de textele explicative respective.

Se preconizează de asemenea să se alcătuiască şi aşa-numite ,,hărţi auxiliare", în număr de aproximativ 30—40, care să reprezinte harta hidrografică a Poloniei, harta răspîndirii culturii plantelor, harta repartiţiei pădurilor, harta grupelor etnice şi etnografice din Polonia, harta tipurilor antropologice, harta căilor de circulaţie, a centrelor comerciale, industriale, a iarmaroacelor etc.

Pe plan general reţine totodată atenţia faptul că în Polonia se desfăşoară în prezent o vastă şi intensă activitate de editare a rezultatelor obţinute din cercetările efectuate în ultimele două decenii pentru Atlasul etnografic polonez.

În cadrul Consfătuirii de la Stockholm s-au examinat şi probleme referitoare la activitatea de viitor a Comisiei Atlasului etnografic al Europei şi s-au stabilit o serie de măsuri pentru etapa imediat următoare, măsuri cuprinse în concluziile acestei importante reuniuni internaţionale. Alături de temele asupra cărora se lucrează deja în baza hotărîrilor sesiunilor anterioare, la această consfătuire s-a stabilit să fie luate în studiu pentru Atlasul etnografic al Europei şi alte teme, şi anume : praznicele, cîntecele de leagăn, transportul cu mîna, treieratul, aspecte ale alimentaţiei. S-a stabilit totodată ca lucrările viitoarei Consfătuiri internaţionale a Atlasului etnografic al Europei să aibă loc în Ungaria, în toamna anului 1974.

CEL DE-AL XIX-LEA CONGRES S.U.F.J. DE LA KRUŞEVO ŞI PRILEP (R. S. MACEDONIA, 5–9 SEPT. 1972)

GHIZELA SULIŢEANU

Congresul anual ţinut în cadrul Asociaţiei folcloriştilor iugoslavi, aflat la cea de a nouăsprezecea ediţie, a constituit şi în acest an un eveniment de seamă în lumea cercetătorilor tradiţiei populare. Putem chiar afirma, cu toată certitudinea, că prezenţa cu regularitate a acestui congres, la care participă specialişti din întreaga ţară şi de peste hotare, precum şi tematica interesantă, axată de fiecare dată pe problemele actuale ale disciplinelor ce se ocupă cu studierea culturii populare, au contribuit an de an la formarea şi întărirea prestigiului folcloristicii iugoslave. Ţinerea congresului, pe rînd, în fiecare dintre republicile ţării, iar prin aceasta înscrierea, ca primă temă de dezbatere, a prezentării social-istorice, economice, folcloristice şi etnografice a acestora, ne evidenţiază odată cu realizările ştiinţifice obţinute şi acele părţi din istoria şi cultura poporului ce au influenţat mai pregnant viaţa folclorică a zonei respective.

Faptul că în acest an congresul a avut loc în R.S. Macedonia a contribuit, prin minunata natură a Kruşevo-ului şi Prilepului, prin locuitorii excelenţi deţinători ai tradiţiei acestor meleaguri şi apoi prin foarte buna organizare a desfăşurării şedinţelor, la îmbogăţirea şi de astă dată a cunoştinţelor tuturor participanţilor. La aceasta a mai contribuit şi interesanta tematică a celorlalte două puncte din program : II) *Grupele etnice şi etnos în creaţia populară* şi III) *Marko Kralevici în folclorul popoarelor balcanice*.

Au fost înscrise în program 99 de comunicări, parte aparţinînd specialiştilor iugoslavi, parte (29 de comunicări) constituind aportul specialiştilor din străinătate : Austria, R.S. Cehoslovacia, Franţa, R.D. Germană, R.P. Polonă, R.S. România, U.R.S.S. şi R.P. Ungară.

Alături de specialiştii : etnografi, etnologi, sociologi, istorici, etnomuzicologi, literaţi, coregrafi iugoslavi şi din străinătate, care au ţinut comunicări, au mai participat şi o seamă de alţi cercetători din ţară şi de peste hotare (Belgia, Turcia şi S.U.A.) care au dorit să asiste la acest interesant congres.

Rev. etn. folc., t. 18, nr. 1, p. 71-73, Bucureşti 1973

În seara zilei de 5 septembrie a avut loc şedinţa conducerii congresului sub direcţia d-rului Blaje Ristovski, directorul Institutului de folclor din Skopje şi totodată preşedintele, din acest an, al congresului.

În dimineaţa zilei de 6 septembrie au început lucrările congresului. Cuvîntul de deschidere a aparţinut preşedintelui congresului, dr. Blaje Ristovski, după care au luat cuvîntul o seamă de personalităţi reprezentative din celelalte republici şi din străinătate, care au adus salutul lor. Ultimul dintre aceştia a fost un bătrîn din oraşul Kruşevo, ultimul supravieţuitor al revoluţiei (Ilingden) din anul 1903 şi care a redat în cuvinte emoţionante cîteva dintre gîndurile curajoase ale celor ce s-au jertfit pentru realizarea eliberării de sub jugul turcesc şi constituirea primei republici.

După aceasta s-a trecut la dezbaterea primei teme din program prin prezentarea zonelor Kruşevo, Prilep şi Mariovo. S-au ţinut comunicări privind : arhitectura specifică (Krum Tomovski—Skopje) ; folclorul literar (Kiril Penuşliski—Skopje, Fania Popova—Skopje, Duşko Konstantinov—Bitolia etc.) ; folclorul muzical (G. Georgief—Skopje, Radoslav Hrovatin—Ljubliana etc.) ; diferite obiceiuri (Tatiana Kalicianin—Skopje, Mihailo Brzanov—Skopje, Borivoe Ţimrevski—Skopje, Trpko Biţevski—Skopje etc.) ; folclorul macedonean în operele unor scriitori şi poeţi (Goţe Stefanovski—Skopje etc.).

Ziua de 7 septembrie a fost consacrată celei de a doua teme, privind locul ocupat de grupele etnice în creaţia populară.

Această temă, foarte interesantă şi de strictă actualitate, a însumat diferite aspecte ale problematicii ridicate de către conferenţiari, ca de pildă : *Unitatea grupurilor etnice şi etnosul în dezvoltarea tipologică şi stilistică a creaţiei populare* — acad. dr. Duşan Nedelkovič, Belgrad ; *Problematica regională şi supraregională privind calitatea folclorului* — dr. Herbert Peukert, Jena ; *Studiul sociologic al condiţiilor globale ale creaţiei artistice în ţările de mentalitate deţinătoare a obiceiurilor* — dr. Emile Sicard, Bordeaux ; *Etnic, naţional şi internaţional în folclorul slav antifascist* — Viktor Ev. Gusev, Leningrad ; *Schimburile etnologice între popor şi minoritate în oraşul Ţrvenka din Vojvodina* — Miloş Slijepcevič, Zemun ; *Diferenţe între grupele etnice învecinate din Ţrna Gora şi Albania* — Savo Orovici, Belgrad ; *Elemente populare în povestirile bilingve din Macedonia* — Aleksandra Popvasilieva ; *Aspecte ale etnomuzicologiei în compararea grupelor popoarelor* — dr. Rudolf M. Brandl, Viena ; *Aspecte metodologice privind prezenţa unor elemente ale folclorului muzical românesc în folclorul naţionalităţilor conlocuitoare* — Ghizela Suliţeanu, Bucureşti ; *Etnomuzicologie şi etnografie ca dialecte regionale în regiunile dialectale poloneze* — Jan Stesewski, Varşovia, etc.

În zilele de 8 şi 9 septembrie, s-au prezentat lucrările celei de-a treia teme, consacrată rolului deţinut de personalitatea lui Marko Kralevici în folclorul balcanic. Comunicările au tratat subiectele : *Marko în poezia populară sîrbă şi macedoneană* — Miodrag Lalevič, Belgrad ; *Personalitatea lui Marko Kralevici în folclorul macedonean* — Blaje Ristovski, Skopje ; *Cîntece lirice despre Marko Krale* — Naum Ţelakovski, Skopje ; *Kneazul Marko la sloveni* — Milko Maticetov, Ljubliana ; *Marko Kralevici în literatura orală şi scrisă din Muntenegru* — Savo Vukmanovič, Cetine ;

Marko Kralevici în folclorul albanez — Sefcet Plana, Priştina; *Lupta dintre Marko Kralevici şi Musa Keşetija în epica populară albaneză* — Voislav Jakoski, Skopje; *Marko Kralevici în folclorul din Backa şi Voivodina* — Malena Radovanovič, Belgrad, etc. Tot de această temă a ţinut şi comunicarea privind : *Elemente arhaice în epica populară macedoneană* — Radovan Medeniţa, Belgrad.

În după amiaza zilei de 8 septembrie, s-au ţinut, ca anexă a temei a doua, o seamă de comunicări despre prezenţa măştii în cadrul diferitelor obiceiuri (M.S. Kaşuba, Moscova; Miliţa Slatič, Belgrad; Jovan Vukmanovič, Cetine; Simo Mladenovski, Kavadarci etc.).

Din discuţiile ivite cu prilejul prezentării comunicărilor s-au relevat la rîndul lor o serie de probleme de primă importanţă pentru folcloristica contemporană. Astfel, pe primul plan a fost problema terminologiei folosite şi necesitatea ştiinţifică a unificării acesteia. Alte discuţii au fost duse în jurul relaţiilor culturii populare dintre diferitele grupuri etnice şi naţiunea în mijlocul căreia convieţuiesc.

O contribuţie deosebită a adus-o lucrărilor congresului festivalul folcloric ţinut la Kruşevo în seara zilei de 8 septembrie. Cu acest prilej au fost prezentate congresiştilor cîntece şi dansuri din zonele Kruşevo şi Mariovo într-o execuţie autentică şi deosebit de interesantă. Atît cîntecele polifonice bărbăteşti, executate în stilul specific al aromânilor din Kruşevo, cît şi cîntecele de dans şi în stil *jertvaska* executate de femeile din Mariovo, apoi dansurile şi melodiile executate din cimpoi au constituit mărturia vie a vigoarei tradiţiei populare ce palpită în această parte a Macedoniei.

Ultima zi a congresului a fost afectată unei excursii la una dintre mănăstirile cele mai vechi (sec. XV) din jurul oraşului Prilep, în a cărui vecinătate se află vestigii ale vestitelor aşezări în piatră ale strămoşilor locuitorilor acestor meleaguri.

În intervalul de timp afectat congresului, a mai fost prezentat participanţilor în seara zilei de 6 septembrie un interesant film în culori despre revoluţia din 1903 contra ocupaţiei otomane. Jocul excelent al actorilor, cît şi faptul că filmul a fost turnat la Kruşevo, folosindu-se astfel cadrul natural al acestui moment eroic şi figuranţi din populaţia locală, au contribuit la o realizare artistică foarte bună. Momentele folclorice deosebit de autentic realizate au adus o notă de mare măiestrie acestui film epic evocator al personalităţii poporului revoluţionar.

Îmbinarea pe care organizatorii congresului au făcut-o între şedinţele de prezentare a comunicărilor şi diferitele momente artistice şi culturale a fost cu atît mai bine venită, cu cît însuşi sensul congreselor Savez Udrujenija Folklorista Jugoslavije este ca de fiecare dată să constituie nu numai o întîlnire şi un schimb de experienţă între specialişti, dar şi o acţiune de valorificare şi stimulare a culturii spirituale populare.

Pe de altă parte, nivelul superior al comunicărilor, cît şi acela al discuţiilor purtate în cadrul acestui congres îi conferă, odată cu participarea specialiştilor străini, şi valoarea unui eveniment important în folcloristica (muzicală, literară şi coregrafică) şi etnologia internaţională.

Marko Kra[illegible] : *Lepta* [illegible] *abonată Voi*[illegible] *Zonka şi Jova*[illegible] *neciete* [illegible]

[illegible] sub aspectul temei [illegible] în capitol diferite[illegible] **Bel**[illegible]**ad** ; **Jovan** [illegible] etc.).

[illegible] prezentării comunicărilor s-a relevat [illegible] pentru folclorul contemporan [illegible]

[illegible] festivalul [illegible] septembrie. Cu acest prilej [illegible] din zonele **Kosovo** şi Metohija [illegible] a aromânilor din Kruşevo [illegible] femeile din [illegible] costumul [illegible] această parte a Macedoniei.

[illegible] la una dintre manifestările [illegible] a cărui [illegible] străinului [illegible]

În cadrul [illegible] prezentat participanţilor [illegible] film în culori despre [illegible] creaţiei al autorilor [illegible] la Kosovo, folosindu-se astfel cadrul natural al [illegible] şi figuranţi din populaţia locală [illegible] Momentele folclorice de [illegible] notă de mare măiestrie acestui film [illegible] revoluţionar.

Întâlnirile [illegible] au făcut ca între şedinţele de prezentare a comunicărilor [illegible] artistice şi culturale [illegible] congreselor [illegible] folclorice [illegible] de fiecare dată să constituie [illegible] de experienţă între specialişti, dar şi o formă [illegible] a culturii spirituale populare.

Rezultatele [illegible] nivelul superior al comunicărilor, cât şi acela al discuţiilor purtate în cadrul acestui congres îl confirmă, odată cu participarea [illegible] un eveniment important în folcloristica [illegible] şi etnologia internaţională.

RECENZII

ARTHUR und ALBERT SCHOTT, *Rumänische Volkserzählungen aus dem Banat. Märchen, Schwänke, Sagen.* Neuausgabe besorgt von Rolf Wilh. Brednich und Ion Taloş, Bucureşti, Kriterion, 1971, 335 p.

În încheierea unui articol consacrat lui Arthur Schott[1], Ion Taloş scrie : ,,...Volumul [de basme româneşti al fraţilor Schott] de la 1845, întregit cu materialul publicat între anii 1857–1859, se impune să fie tradus şi pus la îndemîna cercetătorilor români într-o ediţie critică completă, pe care o pregătim şi care sperăm că va apărea într-un viitor apropiat''.

Noua ediţie la care se referă autorul articolului o avem acuma în faţă. Ea nu are însă înfăţişarea schiţată în rîndurile citate mai sus, intenţiile exprimate acolo modificîndu-se pe parcurs — spre binele lucrării, după cîte credem, fapt pe care vom încerca să-l explicăm mai jos.

Ediţia din 1971 nu este o reproducere integrală a celei din 1845 ; cu toate acestea, ea prezintă cititorului tot ce a rămas valabil din opera folcloristică a fraţilor Schott. Pentru a înţelege pe deplin valoarea noii ediţii, cît şi aportul — substanţial, apreciem noi — al celor doi editori în conturarea ei, este necesară o scurtă trecere în revistă a condiţiilor în care a apărut, în 1845, în editura Cotta din Stuttgart şi Tübingen, prima culegere de povestiri populare româneşti : *Walachische Mährchen*, herausgegeben von Arthur und Albert Schott. *Mit einer Einleitung über das Volk der Walachen und einem Anhang zur Erklärung der Mährchen.*

Interesul pentru culegerea basmelor i-a fost trezit lui Arthur Schott în primul rînd de colecţia fraţilor Grimm, care pînă la acea dată ajunsese la cea de a doua ediţie (1812–1815–1823 ; 1819), stimulînd şi influenţînd profund orientarea culegerilor şi cercetărilor ulterioare din acest domeniu[2].

Colecţia de la 1845 a fraţilor Schott, în fapt prima lucrare importantă prin care străinătatea ia cunoştinţă de folclorul românesc, prezintă mai întîi date generale despre români şi despre caracterul latin al limbii acestora. Atît prefaţa, cît şi introducerea sînt scrise cu deosebită simpatie pentru poporul român. Valorificînd experienţa personală a lui Arthur Schott, ca şi toate datele bibliografice mai însemnate disponibile la acea oră, introducerea continuă cu prezentarea unor elemente de artă populară, cu descrierea unor obiceiuri (nunta), a cîntecelor şi jocurilor, aşa cum le-a trăit Arthur Schott în scurta sa, primă, şedere în Banatul de sud (6 ani, între 1836 şi 1841, la Jam şi la Oraviţa, plus călătorii prin Banat, Ardeal, Oltenia, Muntenia).

---

[1] I. Taloş, *Arthur Schott şi culegerile lui de poveşti româneşti*, în ,,Revista de folclor'', an. 8, 1963, nr. 3–4, p. 156–165.

[2] Date ample în acest sens la M. Lüti, *Märchen*, Stuttgart, Metzler, 1968 (ed. a 3-a), p. 47 – 54.

Rev. etn. folc., t. 18, nr. 1, p. 75–78, Bucureşti, 1973

După partea propriu-zisă de texte, asupra căreia vom reveni puţin mai jos, lucrarea prezintă o serie de superstiţii, atestînd din nou lărgimea cu care autorii au abordat subiectul investigaţiei lor, căutînd să înţeleagă ei înşişi şi încercînd să-i facă şi pe cititorii lor să pătrundă întreaga complexitate a poveştilor redate în volum.

Noua ediţie nu include nici prefaţa şi nici introducerea de la 1845. S-a socotit — pe drept cuvînt, credem — că reproducerea unor generalităţi despre poporul român, scrise la mijlocul veacului trecut, este de prisos; datele respective pot fi aflate astăzi de cercetătorii străini în lucrări mai recente, iar dovada latinităţii limbii române, pe atuncea de o acută oportunitate, este astăzi un bun cîştigat de care nu se mai îndoieşte nimeni.

Volumul editat de R.W. Brednich şi I. Taloş se deschide ca atare de-a dreptul cu redarea textelor, orînduite însă în alt chip decît în prima ediţie. Avem astfel următoarele categorii : I. *Basme* (32 de numere) ; II. *Snoave* (19 numere) şi III. *Legende* (14 numere). În volumul primei ediţii, materialul fusese structurat în felul următor : A. *Povestiri mai întinse* (27 de piese) şi B. *Bucăţi mai scurte* (16 numere). Chiar dacă astăzi criteriul adoptat de fraţii Schott (respectiv de Albert) ni se pare depăşit, trebuie totuşi să recunoaştem că el nu este simplist, precum am fi tentaţi să credem (şi cum s-ar deduce şi din modul de prezentare al lui în cuvîntul de încheiere al noii ediţii, p. 325). În cadrul primei categorii, de pildă, piesele se înlănţuie în mod logic, supuse unui criteriu de orînduire ce ţintea în relevarea unor elemente mitologice, explicate de Albert Schott la p. 318[3].

Amintim că volumul primei ediţii nu cuprinsese decît 43 de numere, faţă de 65 în cea pe care o prezentăm ; diferenţa de 22 de numere provine din includerea în volum a celor 23 de piese culese de Arthur Schott în cea de a doua sa şedere în Banat (1844—1850), o piesă, nr. 41 al primei ediţii, fiind omisă (un rezumat al ei, în limba română, se găseşte în citatul studiu al lui Al. Bistriţeanu[4]).

Meritul de a fi integrat organic în sistematica noii ediţii piesele culese de Arthur Schott după publicarea volumului de la 1845 şi de a le fi reintrodus astfel în circuitul ştiinţific revine lui R.W. Brednich şi lui I. Taloş. Cu excepţia menţionată mai sus, avem deci în faţă o ediţie completă a poveştilor culese de Arthur Schott.

Autorii noii ediţii au renunţat la ideea prezentării textelor în traducere românească. Ne place să credem că raţiunile care au dus la această hotărîre nu au fost de natură exterioară (de pildă faptul că Kriterion este o editură ce publică cu precădere în limbile naţionalităţilor conlocuitoare) ; căci o traducere în română a acestor basme româneşti ar fi dat o tristă imagine a artei povestitului la poporul român. Deja în germană redactarea are un ton livresc, departe de cel cu care ne-am obişnuit din poveştile fraţilor Grimm. Dacă ne reamintim tehnica de culegere a lui Arthur Schott, lucrurile devin şi mai clare : necunoscînd limba română decît mai tîrziu, el apelează la informatori români intelectuali ce-i povestesc în germană, la informatori de alte naţionalităţi care-i redau poveşti auzite de la români sau se foloseşte — atunci cînd lucrează direct cu un ins folcloric — de un translator. Notîndu-şi elementele-cheie ale povestirii, culegătorul o redactează mai pe urmă, o ultimă formă dîndu-i-se de către fratele său Albert, acesta şi mai puţin familiarizat cu stilul povestirii folclorice româneşti. În plus, un spirit preconceput de selecţie a informatorilor şi deci şi a materialului (nemenţionat de autorii noii ediţii în cuvîntul lor, deşi — credem — aceasta ar fi contribuit la mai precisa conturare a locului fraţilor Schott în folcloristică şi a evaluării pieselor din colecţia lor) ne este mărturisit de Arthur Schott la p. 82 : ,,Deoarece este extrem de greu să găseşti povestitori buni în chiar mijlocul poporului, cu alte cuvinte, atari [povestitori] care să nu amestece o povestire cu alta, a trebuit, în plus, să las neprelucrate destule subiecte, deoarece, de-abia începute, acestea intrau în alte povestiri cunoscute".

---

[3] Asupra acestui aspect a atras atenţia şi Al. Bistriţeanu, *Primii culegători de basme româneşti (Fraţii Schott, Obert, Kunisch)*, în ,,Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", an. 5, 1956, nr. 1—2, p. 18.

[4] Vezi p. 33.

Ca atare a avut perfectă dreptate Hasdeu atunci cînd aprecia că stilul poveștilor fraților Schott nu redă decît într-o măsură infimă caracterul românesc al basmelor. Deci nu am fi fost în cîștig dacă ideea traducerii, exprimată de unul dintre cei doi editori ai volumului de la 1971 în articolul citat la începutul recenziei noastre, s-ar fi realizat. Este poate locul să amintim că rezumate românești ale poveștilor se găsesc în articolul citat al lui Al. Bistrițeanu (doar cele 43 de numere ale primei ediții de la 1845) cît și în cel, de asemenea citat, al lui I. Taloș (rezumate după doar 11 din cele 23 de numere publicate de Arthur Schott în ,,Hausblätter", la alte 9 referiri la catalogul Aarne-Thompson și Schullerus). Ar fi fost oportun să se indice existența acestor rezumate în cuvîntul editorilor, dacă nu s-ar fi impus chiar, poate, o înmănunchiere și o prezentare completă a tuturor acestora la sfîrșitul volumului.

Prin păstrarea limbii de largă circulație în care frații Schott și-au redactat în final poveștile și prin cuprinderea în volum a celor 23 de piese publicate în ,,Hausblätter", caracterul de ediție destinată în primul rînd cercetării pe un plan mai larg este accentuat. Cartea, în noua ei formă, este deci mai ales un instrument de lucru pentru cercetătorul de basme și de abia într-al doilea rînd o carte destinată delectării. Adaptarea la actuala ortografie germană este un lucru normal care nu necesită comentarii, iar unele intervenții în texte, avînd drept țintă corijarea unor întorsături de fraze, făcîndu-le mai ușor de înțeles, sînt scuzabile, avînd în vedere metoda de redactare a fraților Schott — ele nu sînt de fel intervenții în redactări folclorice.

De altfel, păstrînd etaloanele vremii, o ,,ediție științifică" era și cea din 1845. În afară de ,,Introducerea" menționată, volumul mai cuprinde interpretări ale basmelor, redactate de Albert în spiritul școlii mitologice. Noua ediție le omite pe acestea, lucru pe deplin justificat, ele fiind astăzi complet depășite. Actuala ediție preia în schimb relatările despre ființele miraculoase (zmei, zîne, moroi etc.), despre zilele săptămînii, despre diverse alte obiceiuri și mai ales despre cele de înmormîntare, notate de Arthur la îndemnul fratelui său și publicate — în ediția de la 1845 — drept capitolul III, ,,Superstiții". Completarea lor cu extrase din ,,Introducere", care — sub raport istoric — au și azi o semnificație pentru cercetător (de pildă datele referitoare la port sau cele despre obiceiurile de nuntă), ar fi fost binevenită.

Cu aceasta se încheie partea de texte (cele 65 de basme, snoave și legende și notele despre ,,superstiții"), urmînd ,,Cuvîntul editorilor". Într-o redactare succintă, dar bine documentată, cititorul interesat află împrejurările și climatul în care au apărut ,,Basmele valahe" ale fraților Schott, date biografice despre aceștia, numele informatorilor (doar parțial și, din păcate, nesistematic), considerații despre importanța colecției în lumina răsunetului pe care l-a trezit prima ediție și, în fine, lămuriri asupra modului în care este structurată noua ediție. Scrisă convingător, cu vervă, dar totuși sobru și fără lungimi inutile, postfața este în fapt un studiu temeinic asupra primei ediții de basme populare românești.

De mare utilitate pentru cercetător este ,,Registrul izvoarelor și al tipurilor", de la p. 329—331. În ordinea apariției pieselor în volum se prezintă : numărul curent, titlul piesei, numărul sub care piesa figurează în prima ediție (indicație greșită la nr. 62 ; trimiterea de acolo trebuie să sune : Schott nr. 36 !) sau — în cazul poveștilor provenind din ,,Hausblätter" — indicația bibliografică completă și apoi, după caz, corespondența cu basmele fraților Grimm (KHM), cu catalogul Aarne-Thompson (AT) și — mai rar — cu cel al lui Schullerus și cu Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*... În anumite cazuri se trimite la lucrări monografice tratînd tema respectivă. Ar fi fost oportună, credem, trimiterea la numerele corespunzătoare din catalogul snoavei românești[5], întregul complex de variante consemnate aici înfățișîndu-se cu ușurință cercetătorului interesat.

---

[5] Sabina C. Stroescu, *La typologie bibliographique des facéties roumaines*, București, Ed. de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 2 vol., 1969.

O selecţie a celor mai de seamă lucrări referitoare la opera fraţilor Schott încheie volumul.

Încă un cuvînt despre titlu. Critica veacului trecut a atras deja atenţia asupra faptului că *Walachische Mährchen* este prea cuprinzător pentru o colecţie provenind de pe o arie geografică atît de restrînsă. Avînd în vedere că ea cuprinde, în plus, nu numai basme, ci şi alte piese, ţinînd de alte specii ale prozei populare, titlul schimbat al noii ediţii, *Povestiri populare româneşti din Banat*, ni se pare pe deplin justificat şi bine ales.

Rezumînd, putem spune că deţinem la ora actuală o ediţie ştiinţifică modernă a colecţiei Schott, curăţată, pe de o parte, de balast şi prevăzută, pe de altă parte, cu aparatul ştiinţific necesar oricărei cercetări temeinice viitoare. Acesta este meritul celor doi semnatari ai noii ediţii, Rolf Wilhelm Brednich şi Ion Taloş, care au ştiut să păstreze echilibrul între pietatea faţă de litera scrisă a unui înaintaş şi cerinţele cercetării ştiinţifice actuale ; ei au totodată marele merit de a fi readus la lumină într-un chip atît de reuşit o carte de o însemnătate deosebită pentru istoria folcloristicii noastre şi pentru cercetarea prozei populare în genere.

Gottfried Habenicht

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale* etnografice şi folclorice, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie la rubrica *note şi recenzii* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date din text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Bucureşti, str. Gutenberg, nr. 3 bis

XF 1172

Budapest

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.
ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.
C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. 2 (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.
GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. +16 pl., 23 lei.
* * * **Antologie de literatură populară. Povești, snoave și legende**, 1967, 491 p., 22 lei.
I.C. CHIȚIMIA, **Folcloriști și folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.
IOAN URBAN JARNÍK și ANDREI BÎRSEANU, **Doine și strigături din Ardeal**, ediție definitivă (studiu introductiv, inedite, note și variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.
GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.
ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16, 50 lei.
OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Izvoare folclorice și creație originală. Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu**, 1970, 328 p., 21,50 lei.
AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrînești din Oltenia**, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.
OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Temelii folclorice și orizont european în literatura română**, 1971, 479 p., 26 lei.
ANDREI BUCȘAN, **Specificul dansului popular românesc**, 1971, 454 p., 30 lei.

Rev. etn. folc., t. 18, nr. 1, p. 1 — 78, București, 1973

I. P. I. c. 2078

43407

Lei 20.—

XT1172
200150
117

Budapest

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 18 BUCUREȘTI Nr. 2

1973

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri :

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România ; AL. AMZULESCU ; TIBERIU ALEXANDRU ; ANDREI BUCȘAN ; RADU NICULESCU ; VERA PROCA-CIORTEA ; NICOLAE RĂDULESCU ; PAUL SIMIONESCU ; ION VLĂDUȚIU ; ROMULUS VULCĂNESCU ; ION TALOȘ

Secretar de redacție:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI, București, str. Gutenberg nr. 3 bis, sectorul VI.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Întreprinderea Rompresfilatelia, Căsuța poștală nr. 2001 — telex 011631, București, România, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

« *La revue d'ethnographie et de folklore*» paraît 6 fois par an. Toute commande à l'étranger sera adressée à « Întreprinderea Rompresfilatelia», Boîte postale 2001 — Telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
București

F-117

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 18 1973 Nr. 2

SUMAR

STUDII

Pag.

EUGENIA CERNEA — Din problemele de creaţie, circulaţie şi valorificare ale cîntecului popular de viaţă nouă 81

ION GHINOIU şi OFELIA VĂDUVA — Tradiţie şi inovaţie în procesul sistematizării aşezărilor rurale 95

LIGIA BÎRGU-GEORGESCU — Distribuţia — analiza distribuţională, premisă pentru o metodă de clasificare a liricii populare româneşti 107

TUDOR BĂLĂNESCU — Studiu matematic comparativ al unor variante ale baladei „Mioriţa" 119

CRONICĂ

TIBERIU ALEXANDRU — Maria Lătăreţu (1911—1972) 135

TIBERIU ALEXANDRU — Cronica discului 139

RECENZII

ATANASIE MARIAN MARIENESCU, *Poezii populare din Transilvania*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971 (*I. D. Suciu*) 149

JOSEF HALTRICH, *Sächsiscghe Volksmärchen aus Siebenbürgen*, Kriterion, Bucureşti, 1971 (*G. Habenicht*) 152

A. BUCŞAN, E. BALACI, *Jocuri din Transilvania de sud*, Braşov, 1969 *(Eugenia Săndulescu)* 154

Fişier bibliografic 157

Rev. etn. folc. Tom. 18, nr. 2 p. 79—162 Bucureşti 1973

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 18 1973 Nº 2

SOMMAIRE

Page

ÉTUDES

EUGENIA CERNEA — Problèmes de création, circulation et mise en valeur de la chanson populaire concernant la vie nouvelle 81
ION GHINOIU et OFELIA VĂDUVA — Tradition et innovation dans le processus de systématisation des villages 95
LIGIA BÎRGU-GEORGESCU — La distribution—l'analyse distributionnelle, une prémisse en vue d'une méthode de classification de l'œuvre lyrique populaire roumaine 107
TUDOR BĂLĂNESCU — Etude mathématique comparative de quelques variantes de la ballade «Miorița» 119

CHRONIQUES

TIBERIU ALEXANDRU — Maria Lătărețu (1911—1972) 135
TIBERIU ALEXANDRU — Chronique du disque 139

COMPTES RENDUS

ATANASIE MARIAN MARIENESCU, *Poezii populare din Transilvania*, Editura Minerva, Bucarest, 1971 (*I. D. Suciu*) 149
JOSEF HALTRICH, *Sächsische Volksmärchen aus Siebenbürgen*, Kriterion, Bucarest, 1971 (*G. Habenicht*) 152
A. BUCȘAN, E. BALACI, *Jocuri din Transilvania de sud*, Brașov, 1969 (*Eugenia Săndulescu*) 154
Fichier bibliographique 157

Rev. ethn. et folkl. Tome 18, nº 2 p. 79–162 Bucarest, 1973

DIN PROBLEMELE DE CREAȚIE, CIRCULAȚIE ȘI VALORIFICARE ALE CÎNTECULUI POPULAR DE VIAȚĂ NOUĂ

EUGENIA CERNEA

Centrul județean de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de amatori din Mehedinți și-a intitulat festivalul-concurs de la Drobeta Turnu-Severin „Cîntec nou în Mehedinți" : prima ediție a avut loc în luna decembrie a anului 1971, iar a doua în decembrie 1972. În continuare se preconizează repetarea lui anuală.

„Ideea organizării unui asemenea festival a pornit din convingerea că au început să apară (și se înmulțesc necontenit) noi creații populare care reprezintă o realitate vie a folclorului românesc din zilele noastre" — scria pe prima pagină a suplimentului care inaugura acest eveniment [1] Pavel Ciobanu, directorul Centrului județean de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă din Mehedinți, unul dintre organizatorii și însuflețitorii acestui festival-concurs.

Fără îndoială, această inițiativă prezintă un interes atît pentru valoarea ei stimulativă, cît și pentru cercetarea unor realități folclorice existente în condițiile sarcinilor actuale ale artei — de a se pune în slujba progresului societății noi.

De aceea considerăm că este binevenită o analiză atît a obiectului, cît și a eficienței unui concurs astfel organizat. Așadar, cine au fost participanții la festivalul-concurs de la Drobeta Turnu-Severin în 1971 și 1972 și ce reprezintă creația lor, cu alte cuvinte ce ne-au relevat aceste două ediții ale concursului în legătură cu creația și circulația, cu rosturile valorificării cîntecelor cu tematică nouă?

Născuți la țară, unde mai trăiesc și acum părinții lor, marea majoritatea a interpreților veniți la concurs, în medie între 21 și 27 ani, lucrează la orașe, mai puțini la sate, ca muncitori, tehnicieni sau cadre didactice la curs inferior [2]. O parte din cîntecele satului natal, ca și procedeele de

---

[1] Editat de revista de cultură „Familia" din Oradea și Comitetul pentru cultură și educație socialistă Mehedinți.

[2] Excepție fac : Măria Sabău, 23 ani, săteancă cooperatoare, din com. Cizer, jud. Sălaj, și Iosif Pușchiță, 35 ani, din satul Petnic, com. Iablanița, jud. Caraș-Severin, care au și constituit revelația concursului, pentru frumusețea interpretării în stilul zonal.

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 2, p. 81–93, București, 1973

creaţie folclorică — atît cît îşi puteau însuşi pînă la vîrsta la care au părăsit satul —, le-au deprins în casa părintească sau de la lăutarii din partea locului. Generaţie care a beneficiat din plin de binefacerile politicii culturale a statului nostru socialist, avînd la bază minimum opt clase absolvite — ceea ce implicit înseamnă lămurirea noţiunilor de *autor* şi *act de creaţie* —, îmbină cu uşurinţă, în mod conştient, calităţile de deţinători ai folclorului cu acelea de creatori şi interpreţi ai lui, uneori însă fără a putea evita influenţa poeziei culte[3]. Solicitarea acestor interpreţi la festivaluri şi concursuri, atît la şcoală, armată, cît şi atunci cînd intră în producţie, le favorizează familiarizarea cu scena şi le stimulează dorinţa de promovare în domeniul solistic al muzicii populare. Este semnificativ că toţi concurenţii posedau

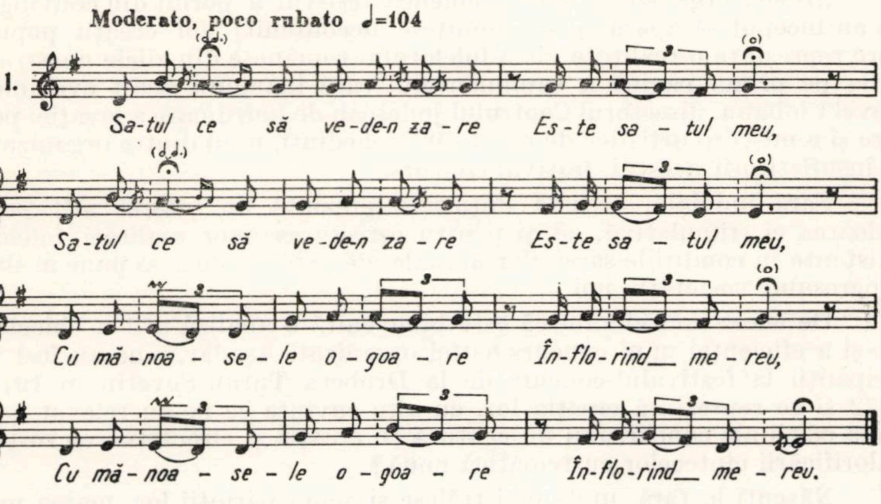
---

[3] Un asemenea exemplu este cîntecul ,,Satul ce se vede-n zare'', creat de Paul Şişu. Versurile sînt inspirate după o creaţie mai veche de acelaşi stil : ,,Satul meu din depărtare, Sat înfloritor...''. Adaptînd textul său pe o melodie pe care o cunoştea, Paul Şişu elimină din strofă refrenul, ca formă poetică, şi îl înlocuieşte cu texte de vers, de cinci silabe, creînd astfel strofe de rime încrucişate cu o succesiune alternativă de versuri inegale ca număr de silabe, inexistente ca atare în folclorul românesc.

mg 4062 II m

Culeg. E. Cernea şi I. Florea
Drobeta Turnu-Severin, 20.XII.1971

Inf. Paul Şişu, 23 ani
Com. Vlad Ţepeş, jud. Ilfov


Moderato, poco rubato ♩=104
1.
Sa-tul ce să ve-de-n za-re Es-te sa-tul meu,
Sa-tul ce să ve-de-n za-re Es-te sa-tul meu,
Cu mă-noa-se-le o-goa-re În-flo-rind__ me-reu,
Cu mă-noa-se-le o-goa-re În-flo-rind__ me-reu.

Satul ce se vede-n zare
Este satul meu,
Cu mănoasele ogoare
Înflorind mereu.
Am plecat de mult de-acasă,
Din sătucul meu,
Dar inima nu mă lasă,
Să mi-l uit e greu.
Şi-acum mai vin cîte-o dată
Prin sătucul meu,
Să văd viaţa-mbelşugată
Şi să joc şi eu,
Cum jucam şi altădată
Cu fîrtaţii mei.

Paul Şişu lucrează în prezent la una din uzinele bucureştene şi concomitent urmează cursurile de canto popular la Şcoala de artă populară a judeţului Ilfov.

o mai mare sau mai mică experienţă dobîndită pe scenele de amatori şi aproximativ o treime din ei erau, deja, sau se pregăteau să fie imprimaţi la radio sau televiziune. Faptul că astăzi de la coliba ciobanului, în care acesta îşi doineşte singuratic melodiile învăţate din bătrîni, şi pînă la studiourile de televiziune nu mai există obstacole de netrecut face ca oricare interpret conştient de talentul său să se viseze pe ecranul televizorului. Concursul ,,Floare din grădină'', la la care Institutul de etnografie şi folclor are o prezenţă competentă prin prof. Tiberiu Alexandru, avînd marele merit de a fi stimulat păstrarea şi perpetuarea folclorului tradiţional autentic, a devenit un foarte promiţător mijloc de realizare a acestor dorinţe ale tinerilor deţinători de folclor [4]. Întrucît însă o mare parte din tinerii cîntăreţi populari au părăsit satul la o vîrstă pînă la care, de regulă, sătenii încă nu-şi însuşesc foarte mult din folclorul tradiţional local, în mod inevitabil repertoriul cu care au venit de acasă se epuizează repede. Contactul sporadic ulterior cu satul natal nu le permite să-şi îmbogăţească în permanenţă repertoriul cu piese din folclorul autentic al satului natal şi atunci, pentru a-şi putea păstra o prezenţă permanentă, solicitată de către scenele de amatori sau chiar posturile de radio şi televiziune, ei se văd nevoiţi să recurgă la forţele proprii de creaţie, fie că au, fie că nu au această vocaţie. Foarte adesea, străduindu-se să corespundă cerinţelor formulate de instituţiile solicitante, interpreţii se inspiră în creaţia lor mai curînd de la cîntăreţii populari profesionişti ai radioului şi televiziunii decît din folclorul satului lor natal. Comoditatea de a nu recurge la un folclor nou, cules şi selecţionat din mediul în care pulsează încă o viaţă folclorică funcţională autentică, determină adesea interpretarea pe scenele de amatori, ca şi în emisiunile de radio şi televiziune, a unor creaţii ad-hoc, mai mult sau, mai adesea, mai puţin reuşite, care nu au căpătat pînă atunci nici un fel de răspîndire.

Aşa se explică faptul că la prima ediţie a concursului a fost prezentat doar un singur cîntec inedit de viaţă nouă, cu circulaţie folclorică, şi anume ,,Jos la Porţile de Fier'', interpretat de Doina Sanda Tuţescu, de 21 ani, muncitoare la Întreprinderea poligrafică din Craiova. Interpreta nu a creat niciodată texte de cîntece. Acest cîntec l-a auzit de la o colegă de serviciu. Nu ne vom referi la gradul de şlefuire a textului, pentru că în acest sens timpul îşi va mai spune cuvîntul, apreciem doar ca pozitiv faptul că el este deja un produs folcloric, adică a căpătat deja răspîndire pe o zonă — după cîte ştim pînă acum — dunăreană. Aparţinînd unui sau unor autori intraţi în anonimat, cîntecul vorbeşte cu patriotism şi sinceritate, într-un limbaj folcloric, despre un fapt impresionant al zilelor noastre. Textul s-a răspîndit pe o melodie populară de tip subcarpatic, ajunsă, în alte variante, de circulaţie generală.

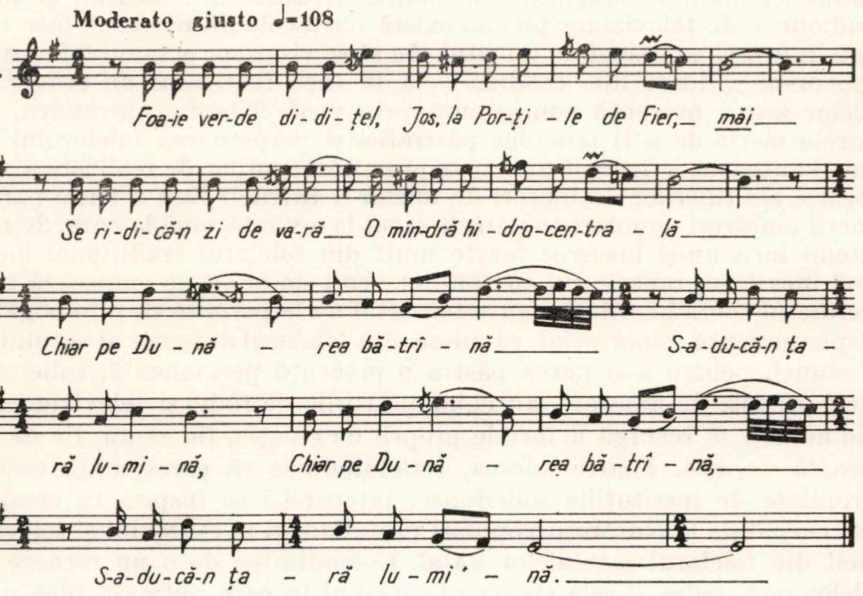
---

[4] Este semnificativă afirmaţia lui Marcel Nicolici, de 22 ani, din com. Vîrvoru de Jos, jud. Dolj, în prezent electrician la o fabrică din Craiova, referitoare la motivul pentru care a creat mai multe texte de cîntece de dragoste, de veselie şi de viaţă nouă, pe care le cîntă cu ansamblul uzinei : ,,Fiecare'' — spune el — ,,speră să ajungă să-şi audă cîntecele la radio, dacă le cîntă pe ale altora niciodată nu ajunge...''.

mg 4062 I i
Culeg. E. Cernea şi I. Florea
Drobeta Turnu-Severin, 20.XII.1971

Craiova, jud. Craiova
Inf. Doina Sanda Tuţescu, 21 ani

2.


Moderato giusto ♩=108
Foa-ie ver-de di-di-ţel, Jos, la Por-ţi-le de Fier,_ măi_
Se ri-di-că-n zi de va-ră_ O mîn-dră hi-dro-cen-tra-lă_
Chiar pe Du-nă - rea bă-trî-nă_ S-a-du-că-n ţa-
ră lu-mi-nă, Chiar pe Du-nă - rea bă-trî-nă,_
S-a-du-că-n ţa - ră lu-mi'-nă._

Foaie verde diditel,
Jos la Porţile de Fier
Muncitorii-au înălţat
Printre munţi un sur palat;
Palat mare, cu turbină,
S-aducă-n ţară lumină.
Că palatul ce vi-l spun,
Nu-l avem de la străbuni;
Frunzuliţă-a murele

Şi-i mai jos de Dunăre,
S-aducă-n ţară lumină,
Chiar şi în ţara vecină.
Hotarele ce le trece,
Dunărea ne duce veste.
Şi-am să spun la fiecare
De hidrocentrala mare,
Ridicată-n zi de vară,
În a noastră scumpă ţară.

Se poate întîmpla ca varianta iniţială să fi fost mai completă, mai realizată şi ea să mai fi pierdut unele versuri pe parcurs. Se poate ca, dimpotrivă, această variantă să fi eliminat unele versuri mai puţin corespunzătoare stilului, sau să conţină unele adăugiri de versuri, încă nesudate, neşlefuite [5].

Credem că este necesar să analizăm de ce, din 54 de piese prezentate la prima ediţie a concursului, doar una singură s-a încadrat cu adevărat în tema sa. Lăsăm la o parte greutăţile practice de organizare a unui asemenea concurs pe o temă lansată pentru prima dată de un centru judeţean. Ne vom ocupa numai de orientarea lui din punct de vedere folcloristic, ne vom strădui să sugerăm unele soluţii, care să netezească calea spre obţinerea unor rezultate cît mai bune, şi anume de a putea aduna cu un asemenea prilej, în scopul valorificării ulterioare, acele creaţii populare noi ,,care reprezintă o realitate vie a folclorului românesc în zilele noastre'' — cum scria Pavel Ciobanu.

---

[5] O variantă poetico-melodică mai slabă (datorită unei nefericite intervenţii în text a informatoarei, ajutată de o profesoară de a ei) a prezentat în concurs Vasilica Stemate, de 18 ani, originară din com. Roata de Jos, jud. Ilfov, în prezent elevă a unei şcoli profesionale din Bucureşti, urmînd şi canto popular la Şcoala de artă populară a jud. Ilfov. Concurenta a auzit cîntecul în comuna ei natală (mg 4062 II 1, culeg. E. Cernea şi I. Florea, la Drobeta Turnu-Severin, 20.XII.1971).

Din analiza noastră reiese că o primă dificultate, atît la prima ediţie a concursului, cît şi la cea de-a doua, a fost determinată de îmbinarea mai multor criterii competiţionale într-un singur concurs : 1) vocal-interpretativ, 2) de creaţie. La aceasta s-a adăugat lipsa de claritate în ce priveşte punctul al doilea. Nu s-a precizat anume care trebuie să fie poziţia concurentului faţă de piesa prezentată. Concurează el ca : 1) culegător al folclorului nou, 2) ca creator al lui, 3) ca deţinător al folclorului muzical zonal, din care se pricepe să aleagă şi să potrivească melodii pe textele de folclor nou publicate, sau 4) ca simplu interpret al unor cîntece publicate (texte şi melodii) sau difuzate prin radio? Ţinînd seama că intenţia iniţiatorilor acestei manifestări artistice a fost aceea de a publica ulterior o colecţie alcătuită din folclorul nou prezentat la concurs, considerăm că ei au dorit să obţină un material inedit de acest fel. Oare rezultatul concursurilor a fost cel aşteptat? Credem că nu. Dar el reprezintă o experienţă utilă, din care se vor trage învăţăminte pentru viitor. Concursurile au evidenţiat şapte categorii poetico-muzicale. Din 89 de piese analizate [6], care s-au cîntat pe scena mehedinţeană, a) 37 au fost cîntece noi ale căror texte au fost create de către concurenţi pe melodii locale, *în vederea competiţiei* ; b) 15 au fost texte publicate, potrivite, de asemenea *în preajma concursului*, de către participanţi pe melodii locale ; c) 16 au fost cîntece noi învăţate de la radio sau din publicaţii (text şi melodie) ; d) 11 au fost texte create în stil folcloric, pentru concurs, de către intelectuali (lucrători ai caselor de cultură sau profesori), între care 5 text şi melodie, iar celelalte 6 texte au fost potrivite de concurenţi pe melodii locale sau de la radio ; e) un text al unui concurent a fost cîntat pe o melodie de la radio ; f) un text nou, publicat cu ani în urmă, avînd o oarecare circulaţie în zonă pe o melodie locală, a fost prezentat de o concurentă şi g) un cîntec nou, încă nepublicat, de asemenea cu o oarecare circulaţie folclorică zonală, a fost prezentat de două concurente în două variante.

Cele 38 texte, de viaţă nouă, create de concurenţi pentru concurs, în momentul primei lor prezentări încă nu fac parte din folclor. S-ar putea ca unele dintre ele, cu vremea, să intre în folclor, iar altele nu. Chiar atunci cînd un individ întruneşte toate condiţiile pentru a putea fi socotit *creator popular*, în momentul în care creează el **nu poate crea folclor,** tot aşa cum un compozitor **nu poate compune un şlagăr,** ci numai un cîntec de muzică uşoară. Dacă acest cîntec este îndrăgit atît de mult de publicul auditor încît ajunge pe buzele tuturor înseamnă că el a devenit *şlagăr*. Dacă contribuţia poetico-muzicală a unui creator popular a căpătat deja o largă răspîndire, atunci — mai precis, de-abia atunci — ea face parte din folclor. Atîta timp cît melodia de muzică uşoară încă nu a trecut examenul marelui public, ea încă nu este şlagăr. Aceeaşi verificare trebuie să o treacă şi creaţia poetico-muzicală de tip folcloric pentru ca ea să devină folclor. O bună cîntăreaţă populară, Măria Sabău, 23 ani, din com. Cizer, jud. Sălaj, purtătoare a unui vechi stil local, necesitînd o tehnică vocală specifică, foarte dificilă, ne mărturiseşte că pe unul dintre cîntecele sale favorite („Uită-te, bade,-n ochii mei") l-a modificat mereu, timp de un an, pînă cînd l-a adus la forma care i-a plăcut. Cu alte cuvinte, deşi este vorba de un cîntec de dragoste, ale cărui versuri şi tipar melodic circulă în diverse variante în lirica populară tradiţională, totuşi, pentru a-şi defini şi cizela o variantă a sa proprie (fără a fi avut în vedere scena), cîntăreaţa populară îşi modelează cîntecul după principii cu adevărat folclorice, şlefuind la el cu răbdarea unui artist autentic, timp de un an întreg. Aşadar, este de la sine înţeles că aceste creaţii imediate, realizate în vederea unui concurs, încă nepopularizate, au dezavantajul de a nu fi beneficiat de timpul necesar pentru a fi fost şlefuite nici de către autorul lor, nici de către colectivitatea care şi l-ar fi însuşit şi, vehiculîndu-l, i-ar fi adăugat corectivele sale. Totuşi, selecţionarea prin concurs sau pentru publicaţii a unor creaţii recente poetico-muzicale de tip folcloric, pe teme de viaţă nouă, obţinute de la deţinătorii de folclor autentic, cu talente creatoare, îşi are o evidentă utilitate, deoarece mijloceşte răspîndirea mai grabnică a celor mai bune dintre ele. Dar folosind termenul de folclor pentru această primă fază a procesului folcloric, în care creaţia încă nu a căpătat răspîndire, se produce o confuzie terminologică. Ţinînd seama de oportunitatea adesea constatată, ca şi de larga utilizare a acestor creaţii pe scenele de amatori sau la posturile de radio şi televiziune, creaţii dintre care unele reuşesc să intre în folclor cu vremea, considerăm că a devenit necesară stabilirea unui termen adecvat, care să releve categoria din care ele fac parte. Nu includem în această categorie creaţiile unor intelectuali, care, folosind stilul sătesc, dau drept folclor încercările lor facile. Acestea s-au numit şi se vor numi şi mai departe, cu un termen mai puţin teoretic, dar destul de plastic, „făcături".

---

[6] În total s-au cîntat 119 piese. Judecînd după stilul textelor şi al melodiilor, cele 30 de cîntece care n-au putut fi analizate nu aduc elemente noi faţă de materialul analizat.

În ce priveşte a doua categorie, aceea a melodiilor zonale potrivite de concurenţi pe texte publicate, se pune întrebarea dacă sînt utile sau nu. Dacă concursul doreşte să obţină un material în exclusivitate inedit, atunci el ar urma să specifice în regulament că nu admite prezentarea unor cîntece sau texte de cîntece publicate sau difuzate prin radio. O asemenea condiţie se poate pune numai dacă se organizează un concurs exclusiv de creaţie, la care cîntecele pot fi prezentate chiar şi numai în scris sau înregistrate ca document sonor pe bandă de magnetofon, fără a fi necesară interpretarea lor pe scenă. Dar dacă s-ar pune o asemenea clauză în faţa soliştilor vocali ai caselor de cultură invitaţi la concurs, ea ar reprezenta un stimulent puternic pentru aceştia de a nu mai utiliza colecţiile de folclor nou, de a ocoli repertoriul radioului pe această tematică. Cui vor mai folosi atunci colecţiile de folclor nou publicate, cui va mai folosi strădania radioului de a populariza cîntece de viaţă nouă? Dacă concurenţii au creat texte de viaţă nouă în vederea concursului, iar acestea, publicîndu-se, îşi pierd valoarea, atunci în ce ar mai consta utilitatea lor? În ce a constat utilitatea concursului? Iată aşadar încă o dată efectul stînjenitor al îmbinării celor două criterii (interpretare şi creaţie) în acelaşi concurs.

Sîntem de părere că dacă concursul se adresează, în general, cîntăreţilor, şi nu numai creatorilor în exclusivitate, este bine ca el să prevadă mai multe categorii de premii : unele pentru creaţie, altele pentru interpretare. Greşeala de a-i considera în masă pe cîntăreţii populari totodată şi creatori şi culegători de folclor nu porneşte de la Centrul judeţean de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă din Mehedinţi şi nu-i aparţine numai lui. Radioul şi televiziunea au făcut şi se pare că mai fac încă această greşeală. Cînd folcloristica noastră afirmă că orice cîntăreţ popular al satului este un creator, se referă la faptul că libertatea improvizaţiei în folclor face ca fiecare variantă să difere măcar printr-o înfloritură melodică, printr-o apogiatură, prin adăugirea unui vers sau chiar printr-o inversare de versuri sau de cuvinte. Dar asta nu înseamnă că oricare cîntăreţ popular aduce contribuţii creatoare la folclorul satului prin versuri inedite sau mai ales prin texte întregi, cu atît mai puţin prin melodii proprii. În circulaţia sa, folclorul tradiţional se caracterizează printr-o continuă mobilitate, atît a versului, cît şi a conturului melodico-ritmic. Această mobilitate se datorează capacităţii de redare variată a fiecărui deţinător de folclor, capacitate obţinută de el printr-o iniţiere temeinică pe care o capătă de la colectivitatea sătească, trăind zi de zi în mijlocul ei. Capacitatea de redare variată reprezintă rodul însuşirii unor procedee de utilizare a unui bogat arsenal de versuri şi posibilităţi de versificare, de procedee de înlănţuire a imaginilor, de tipuri şi de formule melodico-ritmice, de înflorire a melodiei, aşa încît, de foarte multe ori, o variantă reprezintă doar un alt mod de îmbinare a unor elemente existente ca atare în folclorul tradiţional. Inovaţia propriu-zisă nu apare la fiecare pas şi adesea este greu sesizabilă, ceea ce favorizează păstrarea şi evoluţia organică a folclorului. Tocmai de aceea marile valori folclorice au putut dăinui atîtea veacuri, pentru că s-au bucurat de respectul deţinătorilor şi transmiţătorilor lor şi pentru că nu fiecare sătean care le-a cîntat s-a erijat în „creator-inovator" de folclor. Radioul şi televiziunea au reuşit să înregistreze şi să transmită multe piese de folclor autentic, de o incontestabilă valoare artistică, au reuşit să promoveze cîntăreţi talentaţi, posesori ai unor stiluri zonale autentice. Dar o anumită comoditate şi uşurinţă ale unora dintre lucrătorii acestor instituţii i-au făcut să nu se oprească cu înregistrarea respectivilor cîntăreţi în acel moment cînd repertoriul cu care aceştia au venit din satul lor natal a fost epuizat, ci să-i recheme şi să-i stimuleze să creeze ceva „ce să pară a fi folclor, dar să nu fie identic cu nimic din ceea ce radioul a mai înregistrat". Aşa se întîmplă că o serie întreagă de cîntăreţi şi instrumentişti urbanizaţi, rupţi de mult de locurile natale, nemaitrăind nici un fel de viaţă folclorică sătească, încep să creeze, cu mai mult sau mai puţin talent, pe principii nefolclorice, respectiv, ferindu-se cu perseverenţă de identităţi, chiar şi fragmentare, un pseudofolclor cu care impestriţează emisiunile de radio şi televiziune. Aceleaşi indicaţii ajung să-i orienteze şi pe cîntăreţii amatori, care năzuiesc a fi imprimaţi la posturile de radio sau televiziune. Din aceleaşi motive auzim la radio sau pe scenele de amatori „cîntece de nuntă" care n-au fost cîntate la nici o nuntă sătească, „cîntece de haiducie" pe care nu le-a cîntat, nici nu le-a auzit vreun haiduc, „cîntece hăulite" adesea inspirate de la radio şi nu din repertoriul satului.

Cu aceeaşi uşurinţă s-a ajuns a se interveni vîrtos în străvechile obiceiuri, atunci cînd ele au început să fie valorificate pe scenele de amatori.

Devine necesară luarea unor măsuri pentru o mai bună orientare în acest domeniu.

În momentul de faţă folclorul are două utilităţi : prima este aceea pe care a avut-o de veacuri şi care este exprimată prin funcţiile sale tradiţionale în viaţa satului, a doua este aceea de produs artistic de concert, cerut şi gustat de masele largi rurale şi urbane. În acest din urmă caz creaţia sătească trece prin mai multe mîini intermediare pînă ce ajunge la publicul auditor. Folclorul este astfel supus unor legi cvasicomerciale. În această situaţie garanţia purităţii folclorice nu poate fi asigurată decît aplicînd cu cît mai multă stăruinţă o serie de condiţii : 1) distanţa dintre producător şi consumator să fie cît mai redusă cu putinţă, 2) intermediarul sau intermediarii să fie bine calificaţi, adică să fie buni cunoscători ai produsului pe care îl mînuiesc, 3) intermediarii să fie nu numai calificaţi, ci şi corecţi, pentru ca să nu cedeze comodităţii şi să folosească cunoştinţele lor în scopul substituirii folclorului autentic cu creaţii în stil folcloric, elaborate în birou.

Cum se poate obţine reducerea distanţei dintre producător şi consumator?

Dacă dorim să aducem folclor la un concurs, trebuie să nu uităm că în accepţia uzitată astăzi prin ,,folclor'' se înţelege în primul rînd muzica şi poezia populară a satului. Pentru multe ţări, în special apusene, urbanizarea a curprins în sine şi un proces implacabil de destrămare a folclorului, care a dus chiar pînă la dispariţia lui. Aceasta s-a datorat unei urbanizări lente, prin care populaţia sătească a fost treptat ,,înghiţită'' şi copleşită de mediul urban, într-o vreme în care arta orală sătească nu se bucura de atenţie şi preţuire. Oraşele noastre socialiste cresc într-un ritm rapid, pe seama alimentării industriei, ca şi a multor altor domenii de activitate, în special cu elemente săteşti. Aceste grupuri mari, deşi alcătuite din indivizi provenind din zone diverse, reprezintă totuşi colectivităţi relativ compacte, de provenienţă rurală, ale căror preferinţe pentru folclor reuşesc să se afirme puternic în viaţa culturală a oraşului. Aşadar, datorită atît unor determinante obiective, cît şi atenţiei deosebite acordate de statul nostru culturii populare, în procesul de urbanizare al satelor noastre schimbul cultural-artistic care se produce între sat şi oraş este un schimb echilibrat, în care tendinţa esenţială este aceea de a păstra valorile culturale naţionale cele mai de preţ, atît urbane, cît şi rurale. Totuşi viaţa folclorică a oraşului nu se mai hrăneşte din seva nunţilor, petrecerilor, horelor şi şezătorilor săteşti, unde arta ţărănească îşi îndeplineşte încă funcţia sa tradiţională, ci ea este alimentată în special de repertoriul radioului şi televiziunii. Folclor nou autentic se poate găsi cu deosebire în satele în care există încă o viaţă folclorică vie, viguroasă, unde ţăranii obişnuiesc încă să-şi exprime gîndurile într-un limbaj folcloric. *Nu este normal ca la un concurs de folclor ţăranii cooperatori să lipsească aproape cu desăvîrşire*, ca în cazul de faţă, *în loc să reprezinte majoritatea* [7]. Cîntăreţul popular, plecat de mult timp din sat şi care şi-a epuizat repertoriul propriu, fiind solicitat în continuare să prezinte folclor, tradiţional sau nou, nepopularizat încă, în cel mai bun caz, devine un intermediar între satul (în care se duce să culeagă cîntece pentru a-şi împrospăta repertoriul) şi auditoriul său. Odată cu dificultăţile găsirii unor melodii şi texte încă nedifuzate la radio în variante corespunzătoare prezentării lor la concert, apar primele tentaţii de transformare a piesei autentice culese, în conformitate cu cerinţele conducătorului de spectacol sau ale radioului. Iată deci cum apar doi intermediari între sursa folclorică propriu-zisă şi publicul auditor. Intervenţiile acestor intermediari se produc nu numai în mod intenţionat şi nu numai asupra textului. Se ştie că melodiile bogat ornamentate din folclorul tradiţional al multor zone din ţară sînt foarte greu sau aproape imposibil de interpretat identic de către cîntăreţii care nu sînt originari din acea zonă, sau care, plecînd foarte tineri din sat, nu au apucat

---

[7] Dăm mai jos lista participanţilor la concurs cu originea şi profesiile lor actuale. Anton Achiţei, com. Unteni, jud. Botoşani, normator la Şantierul de construcţii în Botoşani, în pre zent solist al orchestrei populare din Botoşani ; Gheorghe Birău, Calafat, jud. Dolj, sudor l Porţile de Fier ; Silvia Blidaru, com. Bala de Jos, jud. Mehedinţi, tehniciană horticultoare l

---

C.A.P. Vlădaia, jud. Mehedinţi ; Ştefan Ciucă, satul Gura Padinii, com. Orlea, jud. Olt, administrator la Casa de copii din Corabia ; Lavinia Crăciunescu, satul Cernei, com. Tismana, jud. Mehedinţi, elevă, fiica unor învăţători din sat ; Gîndac Gheorghe, Iaşi, jud. Iaşi, lăcătuş la o cooperativă în Iaşi ; Ileana Ilaş, or. Dărăbani, jud. Botoşani, elevă în Botoşani ; Traian Jurchela, satul Ilidia, com. Ciclova Română, jud. Caraş-Severin, lăcătuş mecanic în Oraviţa ; Lazăr Ion, com. Josenii Bărgîului, jud. Bistriţa-Năsăud, profesor de muzică, metodist la Casa de cultură şi suplinitor pe post de director în Bistriţa ; Cornel Mihalache, com. Corbii Mari, jud. Dîmboviţa, inginer electronist la Tîrgu-Mureş ; Constantin Milu, com. Husnicioara, jud. Mehedinţi, şef de coloană la autobaza Drobeta Turnu-Severin ; Elena Munteanu, com. Deleni, jud. Vaslui, tehniciană veterinară în or. Vaslui ; Sabina Negrilă, or. Caracal, jud. Olt, elevă ; Marcel Nicolici, com. Vîrvoru de Jos, jud. Dolj, electrician la Craiova ; Ion Paraschiv, satul Malu Roşu, com. Mărunţei, jud. Olt, subofiţer de muzică în Slatina ; Ionel Petrişor, com. Altina, jud. Sibiu, tehnician veterinar în comună ; Ileana Pop, com. Săpînţa, jud. Maramureş, tehniciană veterinară în com. Sarasău ; Ileana Stan, com. Săpînţa, jud. Maramureş, recepţioneră la magazie la Combinatul de industrie a lemnului din Sighet ; Ion Stan, or. Tîrgovişte, jud. Dîmboviţa, muncitor sticlar în Tîrgovişte ; Vasilica Stemate, com. Roata de Jos, elevă în Bucureşti ; Doina Stoica, or. Iaşi, jud. Iaşi, fotografă în Iaşi, absolventă a Şcolii populare de muzică din Iaşi ; Angelica Stoican, com. Prejna, jud. Mehedinţi, dactilografă în Drobeta Turnu-Severin ; Ilinca Talpă, com. Murgeni, jud. Vaslui, educatoare la Casa de copii şcolari în comuna natală ; Sanda Doina Tuţescu, or. Craiova, jud. Craiova, muncitoare calificată la Întreprinderea poligrafică din Craiova ; Nicolae Pătru, com. Priboiu, jud. Dîmboviţa, şef de depozit la Exploatarea mineră din or. Şotînga ; Dumitru Constantin, com. Obîrşia de Cîmp, jud. Mehedinţi, elev la Şcoala şantierului naval din Drobeta Turnu-Severin ; Ileana Lupulescu, Drobeta Turnu-Severin, operatoare la Combinatul de hîrtie din acelaşi oraş ; Ecaterina Nedelcu, com. Limanu, jud. Constanţa, funcţionară la cooperativa Prestarea din Constanţa ; Nemet Ilhan, satul Nisipuri, com. Castelu, jud. Constanţa, marochineră în Constanţa ; Maria Moga, com. Carvău, jud. Constanţa, croitoreasă la cooperativa Îmbrăcămintea din Constanţa ; Livia Munteanu, or. Reşiţa, librar şef în Reşiţa ; Anuţa Iusco, com. Ieud, jud. Maramureş, muncitoare la o întreprindere de mobilă din Sighet ; Eugenia Ţifrea, com. Bilbor, jud. Harghita, învăţătoare în aceeaşi comună ; Lucia Ciopec, com. Runcu, jud. Gorj, muncitoare la o fabrică de exploatare a lemnului din Tg. Jiu ; Mariana Munteanu, com. Dărhăuţi, jud. Vrancea, muncitoare la o fabrică de exploatare a lemnului din Focşani ; Tatiana Negru, com. Petreşti, jud. Hunedoara, lucrătoare la o întreprindere de blănărie din Orăştie ; Valeriu Sfetcu, com. Izvoru Bîrzii, jud. Mehedinţi, pedagog la Şcoala profesională a şantierului naval din Drobeta Turnu-Severin.

Mariana Drăghia, Olimpia Iepure, Angela Săftoiu şi Florea Şoală din jud. Mehedinţi ; Mariana Costache şi Gh. Mocanu, jud. Teleorman ; Stănuleţ Marinica, jud. Braşov ; Vasilica Boldeanu, jud. Brăila ; Valeria Mladin, jud. Gorj ; Ioana Ruja, jud. Sibiu, ; Constanţa Ştefănescu, jud. Dolj, ; Nicolae Motei, jud. Vrancea ; Ioana Balaj, jud. Caraş-Severin ; Ioana Marin, jud. Ilfov şi Ilie Bartos, de la care nu s-au putut obţine datele de mai sus, nu schimbă tabloul general, atît ca repertoriu, cît şi ca prezentare scenică.

Măria Sabău, com. Cizer, jud. Sălaj, ţărancă cooperatoare în comuna natală, şi Iosif Puşchiţă, satul Petnic, com. Iablaniţa, jud. Caraş-Severin, cojocar în Petnic, au fost singurii participanţi ţărani pînă în momentul de faţă.

să-şi însuşească acel stil. Inevitabil, aceşti intermediari redau melodiile într-o formă mult sărăcită. Chiar dacă un interpret popular dotat dintr-o zonă învaţă cu fidelitate un cîntec aparţinînd altei zone, fie de la radio, fie din alte surse, el nu îl poate reda în nici un caz cu aceeaşi emisiune vocală (fiindcă aceasta se realizează — de regulă — o dată pentru totdeauna într-un anumit fel) şi de aici rezultă că, de obicei, nici înfloriturile nu le poate realiza identic, pentru că conturul şi viteza acestora sînt în bună măsură dependente de impostaţia vocii. Deci, chiar dacă modelul imitat a fost de artă autentică, această interpretare rămîne o copie, mai mult sau mai puţin fidelă, dar o copie. Făcînd o paralelă, spre exemplu, asta nu înseamnă că nu este bine să învăţăm, de pildă, limba engleză. Vom învăţa mulţi, mai puţini vom învăţa-o bine, şi mai puţini o vom învăţa foarte bine, iar extrem de puţini vor putea să fie aproape confundaţi cu englezii veritabili. Dar nişte foarte buni cunoscători ai limbii engleze îi vor putea deosebi şi pe aceşti extremi de puţini de cei a căror limbă maternă a fost engleza. Tot aşa cum, pentru a putea vorbi cu adevărat frumos o limbă, ea trebuie să îţi fi fost limbă maternă, pentru a cînta cu adevărat frumos cîntecul popular al unei zone, trebuia să-ţi fi însuşit stilul ei dialectal ca pe limba maternă, sau mai bine zis odată cu limba maternă. La acestea se adaugă faptul — nu mai puţin important — că un interpret popular dotat interpretînd o piesă muzicală din zona lui, de unde el posedă atît repertoriul folcloric, cît şi limbajul şi procedeele de creaţie folclorică proprii zonei, de fiecare dată el îşi aduce propria sa contribuţie creatoare, cîntînd varianta sa proprie. Cel ce copiază, chiar cu cea mai mare fidelitate, o asemenea piesă, nu mai face un act de creaţie, ci de imitaţie. Dacă interpretul este, spre exemplu, un talent purtător de folclor bănăţean şi va cînta un cîntec maramureşean, el, dacă nu va copia fidel, atunci îşi va aduce contribuţiile sale creatoare, adică va cînta ,,bănăţeneşte'' cîntecul maramureşean, deci va leza stilul autentic al cîntecului maramureşean. Iată deci, de ce, şi într-un caz şi în celălalt, cînd este vorba de o competiţie folclorică (ceea ce presupune în primul rînd aprecierea gradului de autenticitate) sînt mai valoroşi cîntăreţii care îşi prezintă cîntecele zonei lor, şi aceasta în stilul specific al zonei.

Rezultă aşadar că soluţia cea mai fericită este aceea ca, atunci cînd se intenţionează a se prezenta folclor autentic, să se aducă pe scenele de amatori sau la posturile de radio şi televiziune *cei mai buni cîntăreţi ai satului* (indiferent de vîrstă sau de activitatea lor la căminul cultural), care sînt *recunoscuţi de săteni ca unii dintre cei mai buni cîntăreţi de la nunţi, petreceri, şezători* etc. Rolul şi obligaţia intermediarilor este aceea de a depista şi a selecţiona din repertoriul lor cîntecele care fac parte din fondul zonal, iar dintre acestea pe cele pe care le consideră mai potrivite pentru împrejurarea dată. În nici un caz intermediarul, în persoana unor intelectuali ai satului sau oraşului, nu trebuie să procedeze la transformarea textelor folclorice şi nu trebuie să-i ,,înveţe'' pe deţinătorii de folclor *cum să-şi transforme textele*. Intelectualitatea chemată să se ocupe de valorificarea folclorului trebuie să înţeleagă că şcoala de creaţie folclorică a satului este o şcoală nescrisă, o şcoală anonimă, care se transmite fără reguli formulate, fără definiţii, ale cărei metode complexe nu au fost încă descifrate pînă la capăt de nimeni. Ele pot fi stăpînite integral doar de cei care trăiesc permanent arta tradiţională a satului şi numai acolo unde viaţa folclorică a satului este încă viguroasă și unde ea exercită încă asupra lor o influență mai puternică decît arta cultă, însușită prin școală și instituțiile culturale ale satului actual.

Toate acestea nu exclud posibilitatea ca în oraș, în mediile muncitorești, în care proveniența sătească este foarte frecventă, să apară creații folclorice contemporane, creații cu tematică de viață nouă. Desigur, țăranii nu-și leapădă la poarta orașului nici obiceiurile, nici cîntecele ; ele constituie o parte intrinsecă din ființa lor. Totuși ei, în mod inevitabil, se integrează treptat într-un proces de urbanizare, pentru unii mai lent, pentru alții mai rapid. Cît timp ei încă nu și-au înlocuit cultura sătească cu cea urbană, mai pot crea în virtutea cunoașterii artei și procedeelor de creație sătească. De la caz la caz se remarcă însă un moment în care apare hibridizarea folclorului sătesc cu elemente orășenești și, în acest stadiu de tranziție cînd o tradiție artistică viguroasă este parțial părăsită și o alta nu este încă însușită pe deplin, produsele artistice sînt nerealizate, apar creații de prost gust.

Muzica populară a orașului nostru de astăzi este în bună măsură dominată de folclorul muzical sătesc, adus din zone folclorice diverse de marele număr de săteni încadrați în cele mai diverse domenii de activitate umană. Folclorul zonal în oraș se încrucișează, se nivelează, se unifică, într-un cuvînt este supus unui proces de transformare, încă prea incert pentru a putea fi definite noile sale trăsături caracteristice, dar deja diferite de folclorul tradițional autentic sătesc.

În concluzie, sînt sau nu utile concursurile de cîntece de viață nouă? Dacă ele se mărginesc să adune cîntăreții de muzică populară ai caselor de cultură — fie ei și cei mai dotați interpreți — care nu au posibilitatea sau priceperea de a culege folclorul nou de la sursă și nu își pot prezenta decît propriile lor creații, sau ale unor inși care le-au dat ,,o mînă de ajutor'', exemplare create pentru acea competiție, atunci scopul concursului nu poate fi atins decît parțial, și, mai ales, nu în esența sa.

Se mai pune întrebarea, ce reprezintă asemenea creații realizate în vederea unui concurs și dacă au ele vreo valoare?

Atît în folclor, cît și în arta cultă, orice creație artistică ia ființă pentru a sluji unui sau altui scop. Scopul căruia creația a fost menită să slujească reprezintă funcția ei. Melodia de joc a fost creată pentru a se dansa în ritmul ei, orația de nuntă — pentru a fi rostită în fața nuntașilor, poezia cultă — pentru a fi împărtășită prin tipar cititorilor, cîntecul muncitoresc revoluționar — pentru a sluji, ca și manifestul politic, drept mijloc de propagandă și agitație. Se schimbă oare ceva din funcția piesei respective dacă crearea ei a fost stimulată de anunțarea unui concurs și ce anume se schimbă? Poezia cultă este scrisă tot pentru a fi împărtășită cititorului, opera — tot pentru a fi cîntată pe scenă. În istoria tuturor artelor nu o dată s-a reprobat crearea artei ,,la comandă''. Totuși nu puține sînt capodoperele care au apărut astfel. Valoarea artistică a creației respective a depins numai de talentul creatorului ei, de momentul său de inspirație, de capacitatea lui de a înfățișa problemele esențiale ale epocii sale.

În cîntecul care reflectă viața nouă întîlnim mai multe categorii funcționale. Există cîntece lirice sau chiar de petrecere, în care elementele care reflectă viața nouă nu reprezintă tema cîntecului, ci ele apar accidental, spontan, făcînd parte din fundalul gîndurilor exprimate în cîntec. Funcţia acestora rămîne strict legată de funcţia categoriilor din care ele fac parte. Cîntecele a căror temă centrală este comentarea avantajelor vieţii în regimul nostru social de astăzi, de cele mai multe ori, au fost create pentru a fi cîntate în public. Funcţia cîntecelor „de ascultat'' nu este străină folclorului. Cîntecul epic a avut aceeaşi funcţie, doar că prilejurile şi cadrul său de ascultare îl constituia masa mare a nunţii sau a vreunei petreceri (prilejuri specifice acelor vremuri), în timp ce cadrul în care se cîntă cîntecul de viaţă nouă este al concertului.

Concursul de cîntec nou nu schimbă funcţia acestei din urmă categorii — creaţia pentru concurs este tot o creaţie pentru scenă — , dar cîntecele din categoriile mai sus amintite, de obicei, nu apar în concurs, decît dacă sînt culese anterior din mediile cu viaţă folclorică. Dacă totuşi asemenea cîntece sînt create şi ele pentru concurs, deşi conţinutul lor relevă o altă funcţie, atunci funcţia lor este schimbată şi foarte rar pot atinge spontaneitatea, prospeţimea şi puterea de convingere a unor piese autentice din această categorie.

Adesea textele cîntecelor de viaţă nouă publicate au fost anterior cîntate pe scenele de amatori. Scena, ca şi radioul şi televiziunea sînt mijloacele actuale de răspîndire a cîntecului. Creaţiile populare de viaţă nouă s-au publicat în colecţii tot pentru a se populariza. Dar fiecare fapt artistic cîştigă în valoare, dacă îşi poartă numele său propriu. De aceea este atît de necesar să fie foarte bine înţeleasă noţiunea de folclor autentic, ca şi procesul de intrare în folclor, după trecerea unui interval de timp, a unor creaţii artistice valoroase actuale.

Sîntem de părere că un festival-concurs de folclor care reflectă viaţa nouă trebuie să fie organizat pe mai multe faze. Prima fază ar trebui să reprezinte conscursul de creaţie, iar a doua concursul de interpretare sau festivalul. Concursul de creaţie populară nouă trebuie să se adreseze atît intelectualităţii pricepute în culegerea de folclor, cît şi creatorilor de folclor înşişi. Materialele trimise la concurs trebuie să fie verificate de o comisie competentă şi bine documentată, pentru a nu se risca luarea în consideraţie drept materiale inedite a unor versuri deja publicate în ziare, reviste sau colecţii locale, pentru a verifica pe teren autenticitatea folclorică a materialelor şi datelor însoţitoare trimise la concurs şi pentru a aprecia nivelul de realizare a lor din toate punctele de vedere. După premierea celor mai bune creaţii noi, poate avea loc a doua fază, şi anume chemarea creatorilor pentru a-şi interpreta pe scenă cîntecele, dacă ei sînt şi buni interpreţi, sau învăţarea acestor cîntece de către cîntăreţi populari dotaţi, care să le prezinte într-un concurs de interpretare sau într-un festival de cîntec nou.

Un asemenea concurs necesită, desigur, un mare volum de muncă pentru comisie. Această muncă nu se poate efectua într-o singură şedinţă a unui juriu de concurs, ea reprezentînd o cercetare şi o documentare folcloristică, fără de care, însă, riscăm ca nu numai arta prezentată de concurenţi să fie amatoare, ci şi munca juriului.

PROBLÈMES DE CRÉATION, CIRCULATION ET MISE EN VALEUR DE LA CHANSON POPULAIRE CONCERNANT LA VIE NOUVELLE

RÉSUMÉ

Le travail fait état de l'analyse des résultats du festival-concours « Chanson de la vie nouvelle » de Drobeta Turnu-Severin (dont les premières deux éditions ont eu lieu dans les mois de décembre 1971 et 1972). L'analyse contribue, par des exemples concrets, à la clarification des notions de « folklore authentique », « chanson de la vie nouvelle », « création folklorique contemporaine ».

Le festival-concours de Drobeta Turnu-Severin suscite de l'intérêt autant pour sa valeur stimulante que pour la recherche de certaines réalités folkloriques actuelles, en général, et du folklore utilisé par les amateurs en particulier.

Une première difficulté du concours a résidé en l'assemblement de plusieurs critères de compétition en un seul concours : 1) création et 2) interprétation. Deuxièmement, on n'a pas précisé la qualité dont le concurrent devait jouir : fallait-il être le collectionneur du folklore nouveau, son créateur, le possesseur du folklore musical de le région, dont il choisisse et accorde les mélodies sur les textes publiés de folklore nouveau, ou bien suffisait-il qu'il soit un bon interprète des chansons populaires nouvelles, diffusées par la radio ou par les publications ?

Le travail souligne que les créations instantanées, réalisées pour un concours déterminé, non diffusées encore, n'ont pas eu le temps d'être ciselées ni par l'auteur, ni par la collectivité qui les aurait assimilées et retransmises, en leur ajoutant ses propres correctifs ; d'autre part, sous rapport terminologique, dans cette première étape du processus folklorique, la création élaborée n'est pas encore arrivée à s'intégrer dans le folklore.

Par conséquent, un concours de création populaire nouvelle devrait être composé de deux phases, dont la première soit précédée d'une vérification sur place.

TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE ÎN PROCESUL SISTEMATIZĂRII AȘEZĂRILOR RURALE

ION GHINOIU și OFELIA VĂDUVA

Conservarea specificului etnografic local prin amplul proces al reamenajării așezărilor rurale, în curs de desfășurare, constituie una dintre directivele Conferinței Naționale a Partidului Comunist Român cu privire la sistematizarea teritoriului, a orașelor și satelor, la dezvoltarea lor economică și socială.

O analiză atentă a profundelor mutații ce se petrec în realitatea satului contemporan, pe cale de urbanizare, evidențiază bogăția moștenirii culturale, fundament pe care s-a structurat în timp satul românesc, caracterizat prin originalitate și pitoresc.

Valorificarea tezaurului tradiției și experienței populare, cu diferențieri pregnante de la sat la sat, integrarea creatoare a unor elemente istorico-etnografice în contemporaneitate devin imperative în condițiile în care se constată tendința de dispariție a arhitecturii tradiționale rurale și apariția unei arhitecturi noi, moderne, cu elemente de identitate între sat și oraș, precum și între zone geografice și istorico-etnografice.

Între factorii de primă importanță pentru evoluția civilizației și culturii privite în mersul lor ascendent de la forme și structuri arhaice la realizările contemporane, un loc aparte revine tradiției și inovației.

Sub aspect etnografic, tradiția presupune toate elementele de civilizație și cultură populară care se transmit în mod critic și selectiv din generație în generație. Cu condiția de a nu fi folosită ca frînă în calea progresului, tradiția are, evident, rolul de forță creatoare. Ea unește și diferențiază în același timp, în mod original, civilizația și cultura, fundamentînd istoric realitatea socio-economică și culturală.

Inovația — mecanism esențial pentru dinamica culturii și civilizației tradiționale — este, în accepție etnografică, crearea sau modificarea conștientă a unor structuri și forme ale realității materiale și spirituale superioare celor vechi. Inovația se bazează îndeosebi pe perfecționarea elementelor preexistente deja în tradiție. Aceasta constituie una din legile fundamentale ce guvernează dezvoltarea civilizației și culturii—legea continuității. Ea reglementează raportul dintre tradiție și inovație în

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 2, p. 95–105, București, 1973

succesiunea etapelor ce se înlănţuie în procesul de dezvoltare a vieţii sociale.

Căutarea noului nu este, desigur, lipsită de greutăţi. Nu tot ceea ce este nou, se confirmă a avea valoare pentru prezent şi viitor. „E drept că moda străluceşte, tradiţia nu; moda se vede, apucă pe fiecare, îl sileşte să ia cunoştinţă de dînsa; tradiţia se ţine la o parte... e liniştită, senină, armonioasă, nimic nu cheamă atenţia asupra ei, dar nu e un singur domeniu al activităţii omeneşti în care această linişte ascunsă în adîncurile tradiţiei să nu poată fi de cel mai mare folos"[1].

Sistematizarea şi urbanizarea satului românesc — acţiune contemporană de interes general — depind în mare măsură de arta îmbinării celor două elemente creatoare: tradiţia şi inovaţia.

În esenţă, sistematizarea aşezărilor rurale reprezintă crearea unui mediu nou, modern, confortabil, corespunzător noilor necesităţi ivite în viaţa locuitorilor satului, constituie expresia unor concepţii noi ale contemporaneităţii în care se integrează dialectic valorile progresiste ale mileniilor de cultură şi civilizaţie ale poporului român. Sinteza astfel realizată reflectă profundele mutaţii din viaţa satului contemporan, corespunzător tendinţei generale de remodelare a tezaurului moştenit conform noilor modele culturale.

Sistematizarea satelor — proces de amplă rezonanţă contemporană — este menită să aducă infinite îmbunătăţiri materiale, dar ea va trebui să satisfacă şi spiritual pe beneficiarii ei — sătenii.

Raţiunea acestei acţiuni de mari proporţii este determinată de necesitatea dezvoltării şi modernizării producţiei agricole, a valorificării depline a resurselor locale, şi mai ales a accelerării procesului de apropiere treptată a vieţii satului de cea a oraşului[2].

Fenomen contemporan larg răspîndit pe plan mondial, urbanizarea se dezvoltă vertiginos şi în ţara noastră[3]. Oraşul a devenit centru de decizie pentru tot mai largi teritorii din jurul său. El este tutelă industrială, comercială, financiară, sanitară, culturală a zonei în care se găseşte. Oraşul a devenit, astfel, loc cu precădere solicitat pentru multiplele sale posibilităţi de satisfacere a nevoilor materiale şi spirituale.

Realizat cu mase de oameni deosebite prin mod de viaţă, mentalitate, grad de instrucţie, procesul de urbanizare devine o mişcare complexă economică şi socială, intelectuală şi afectivă. Ca „mişcare culturală generalizată"[4], urbanizarea nu se reduce numai la acţiunea oraşului asupra satului sau la creşterea populaţiei oraşelor prin cei veniţi de la sate; ea presupune crearea unui mod de viaţă universal, realizîndu-se astfel unitatea omului social[5]. La geneza acestui nou mod de viaţă îşi aduc contribuţia în egală măsură atît factori rurali, cît şi urbani.

---

[1] Nicolae Iorga, *Rolul tradiţiei în creşterea femeilor la români*, Vălenii de Munte, 1912.

[2] În ultimii ani s-au realizat schiţe de sistematizare pentru 1430 de comune şi 4110 sate. Într-o primă etapă, sistematizarea va aduce dublarea numărului municipiilor şi oraşelor. S-au făcut, de asemenea, propuneri de regrupare a satelor în funcţie de dezvoltarea agriculturii şi zootehniei.

[3] Unul din obiectivele esenţiale ale sistematizării este crearea, în fiecare judeţ, de noi centre urbane în jurul cărora să graviteze 4—5 comune, astfel că în viitorul apropiat încă 250—300 de comune vor deveni centre urbane. În curînd vor fi declarate oraşe comunele Secueni şi Tinca — Bihor, Apahida — Cluj, Cobadin — Constanţa, Dragalina — Ialomiţa, Şomcuţa Mare — Maramureş etc.

[4] Placide Rambaud, *Societate rurală şi urbanizare*, în *Sociologia franceză contemporană*, Bucureşti, 1971, p. 512.

Transformarea satului imitînd, cel puţin într-o primă fază, oraşul, a fost calificată de unii sociologi contemporani drept un fenomen de „acculturaţie"[6]. Societatea rurală nu primeşte, desigur, integral elementele de cultură urbană cu care vine în contact. Împrumutul, chiar în contactele cele mai strînse, este selectiv. Unele elemente sînt acceptate, fiind remodelate conform contextului în care sînt grefate, altele sînt însă respinse.

Urbanizarea poate fi parţială, cînd se reduce la un plan morfologic (de exemplu, amenajarea pe care un agricultor o face casei sale pentru a o închiria turiştilor), şi devine completă atunci cînd se modifică modul de viaţă şi mentalitatea — fenomen evident cu precădere la tineret.

Săteanul, primind prin urbanizare confort vizibil crescut, este, în general, receptiv procesului contemporan de transformare a vechiului sat tradiţional. În procesul actual al urbanizării satului românesc pot fi sesizate două tendinţe : una promovată de circulaţia rapidă a progresului tehnic, care uneori şterge specificul local, cealaltă promovată de fondul cultural moştenit, preluat şi integrat în specificul epocii noastre, redimensionîndu-se astfel zestrea culturală moştenită de la înaintaşi. În aceste condiţii, satul se transformă inevitabil : în primul caz prin uniformizare tehnico-administrativă, iar în al doilea prin diferenţiere economico-culturală.

Calea sigură spre progres a satului, verificată de întreaga lui istorie, este asimilarea „noului" şi valorificarea „tradiţiei". Noul trebuie să transforme organic satul, aducînd îmbunătăţiri în viaţa economico-administrativă, dar lăsîndu-i acestuia originalitatea creatoare în domeniul civilizaţiei şi culturii populare. Căutarea noului în viaţa satului românesc reclamă neapărat „reîntîlnirea cu tradiţia poporului nostru în ceea ce are ea esenţial şi permanent valabil în cadrul culturii mondiale : scara umană şi măsura, integrarea sensibilă în natură şi în mediul ambiant, acordul intim între funcţiune, material şi tehnică în obţinerea formelor, lipsa de emfază şi concizia în exprimare"[7].

Efect al procesului neîntrerupt de înnoire a generaţiilor, contemporanii care primesc tradiţia de la înaintaşi şi o trec urmaşilor se simt legaţi şi de unii şi de alţii, prin posesiunea unor bunuri comune de civilizaţie şi cultură. Fără a considera că tot ce vine din trecut este bun şi valoros, nu vedem sector afectat de sistematizările teritoriale lipsit de o semnificaţie tradiţională. Vorbind de tradiţie avem în vedere din trecut, în egală măsură, ceea ce nu mai trebuie făcut, cît şi ceea ce rămîne valabil pentru edificarea prezentului.

În vasta acţiune de sistematizare a satului românesc se face simţit pe alocuri pericolul uniformizării generalizate, ba chiar în unele cazuri al deformării caracteristicilor specifice, al ştergerii diferenţierilor economicoculturale locale. Cîntărirea valorică a ponderii elementelor tradiţionale în raport cu cele moderne, necesitatea preîntîmpinării vulgarizării modelelor arhitecturale împrumutate de la oraş argumentează includerea documentaţiei etnografice în schiţele de sistematizare a comunelor.

---

[5] *Ibidem.*

[6] Jean Cazeneuve, *L'Ethnologie*, Paris, Larousse, 1967, p. 296—297.

[7] Pompiliu Macovei, *Raportul Comitetului de conducere al Uniunii arhitecţilor la cea de-a III-a Conferinţă a Uniunii arhitecţilor din R.S.R. 4—5 martie 1971.*

★

Gospodăria este ultimul nucleu la care se poate reduce unitatea socială complexă a satului. În cadrul acestei microunităţi socio-etnografice, locuinţa are rolul esenţial, în jurul său fiind strînse funcţional, şi uneori cu gust artistic, anexele gospodăreşti.

Construirea locuinţei polarizează întreaga dragoste şi pricepere a ţăranului, începînd cu alegerea locului de casă, continuînd cu edificarea propriu-zisă şi terminînd cu împodobirea acoperişului. Fidelitatea faţă de tradiţie, îmbinată cu un adevărat simţ al naturii au dus la crearea unor trainice valori materiale. Românul a construit pe toate formele de relief : în munte, deal, podiş, cîmpie, deltă, pădure, stepă. Pretutindeni a ales locul în aşa fel, încît realizarea umană se contopeşte organic cu natura. Constructorul anonim foloseşte denivelările de teren în amplasarea locuinţei, încadrînd locuinţa în peisajul geografic, fereşte casa de vînt şi o orientează la lumină şi soare, optimizează distanţa între locul de odihnă, locul de muncă, sursa de apă, drum, utilizează materiale de construcţie locale. „Cînd am construit casa — ne spune un informator din Plavişeviţa, jud. Mehedinţi — am ales terenul acesta aşezat lîngă apă. Aici am soare şi nu mă bate vîntul”. Lotul de casă semnifică deci pentru ţăran nu numai o suprafaţă standard în vatra satului, ci un întreg complex de caracteristici, sugestiv denumit în Banat „vatra de casă”, în jud. Vîlcea „scaun de casă”, iar în Mehedinţi „siliştea casei”. Prin alegerea locului şi construirea casei, omul continuă deci opera naturii, obţinînd în final o realizare, fără limită precisă între ceea ce este potenţă geografică şi ceea ce reprezintă activitate umană.

Unul din elementele care conferă în mod deosebit specificitate locală este materialul de construcţie, diferit de la o zonă la alta.

Casele cu pereţii de lemn, frecvente în zonele de munte şi pădure, cu un aspect estetic deosebit, au încetat să se mai construiască. Lemnul este înlocuit începînd cu secolul al XX-lea cu materiale mai durabile şi uşor de procurat. Piatra, cărămida arsă devin materiale de bază care se pot modela în spiritul noii arhitecturi populare româneşti. Cu cît elementele folosite la construcţie au dimensiuni mai mici, cu atît se pot reda mai fidel variatele modele arhitectonice tradiţionale.

Acoperişul din şiţă, şindrilă, stuf întîi, din ţiglă apoi, creează în peisajul arhitectonic al satului altă viziune artistică decît acoperişul din tablă, carton gudronat, placă de beton etc. Din motive economice, folosirea lor scade pe zi ce trece. Numărul caselor acoperite cu şiţă, şindrilă, se reduce mereu, deoarece au devenit mai costisitoare în raport cu alte materiale, iar stuful şi trestia (înveliş ieftin, cu reale avantaje practice) au o utilizare mereu mai restrînsă. Ţigla, cel mai utilizat material pentru acoperişul caselor în sate, se încadrează specificului locuinţei tradiţionale, îndeosebi atunci cînd capătă cunoscuta patină a timpului de culoare cenuşie, maronie sau verzuie în funcţie de diferenţierile climatice. Ca mărime, formă şi tehnică de aşezat pe casă, ţigla imită şiţa şi şindrila.

Sub influenţa unor locuinţe urbane, a început să apară în locul acoperişului în patru ape, tipic casei tradiţionale româneşti, placă turnată din beton. Acesta deja nu mai este acoperiş de casă, ci un fel de capac care simplifică munca, dar care răpeşte arhitecturii româneşti una din podoabele cele mai de preţ. Casa cu un cat, sau chiar cu două caturi, acoperită cu placă de beton, excluzînd podul casei cu funcţia sa izolatoare faţă de excesele de temperatură, micşorează spaţiul utilizabil. Pe lîngă aceasta lasă impresia lucrului neterminat şi devine totodată sursă permanentă de igrasie, introducînd în peisajul arhitectonic popular românesc elemente exotice.

Introducerea în tencuială a cioburilor de oglindă, de sifoane, a fragmentelor de mică, este un artificiu ieftin, o tehnică naivă care nu are nimic din discreţia şi rafinamentul ornamenticii în arhitectura populară românească, din concepţia despre frumosul plastic a poporului român. Asemenea improvizaţii ornamentale, ca şi înghesuirea şi sprijinirea clădirilor rurale unele de altele, cu acoperiş înclinat într-o singură apă, sînt modele împrumutate de la periferia oraşelor, la care chiar şi aici se renunţă în prezent. Desigur, acestea sînt cazuri izolate. În general majoritatea locuinţelor noi ţărăneşti au realizat progrese incontestabile din punctul de vedere al confortului, al aspectului ornamental şi durabilităţii.

În satele noastre se construieşte în prezent foarte mult. Din 1945 pînă astăzi s-au clădit la sate peste un milion şi jumătate de locuinţe, ceea ce înseamnă că 1/3 din populaţia rurală trăieşte în locuinţe noi. În unele sate (de exemplu Otopeni), locuinţele noi deţin un procent de peste 90%. În Lereşti, jud. Argeş, se dărîmă case recent construite pentru a edifica altele după modele noi, sătenii întrecîndu-se în realizarea celor mai frumoase locuinţe. Acest concurs neoficial de arhitectură rurală a transformat Lereştii într-un sat de vile, care, beneficiind şi de un frumos cadru geografic, se anunţă pentru viitor o încîntătoare staţiune de odihnă. Este un concurs spontan, ale cărui rezultate dovedesc forţa creatoare a poporului nostru. Ar fi o bună idee ca, în cadrul acţiunii de sistematizare teritorială, să se organizeze oficial asemenea concursuri între săteni la nivelul aşezărilor sau grupelor de aşezări care se înscriu în acelaşi context arhitectural.

În urma anchetelor-sondaj efectuate pe tema evoluţiei locuinţei în judeţele Alba, Mureş, Gorj, Ilfov, Vîlcea, Argeş, s-a constatat, printre altele, tendinţa de dispariţie a arhitecturii tradiţionale rurale şi de apariţie a unei arhitecturi cu elemente de identitate între sat şi periferia oraşului, precum şi între regiunile geografice, istorice şi etnografice [8].

Acest aspect particular al evoluţiei locuinţei actuale se poate imputa, într-o oarecare măsură, şi celor însărcinaţi cu sistematizarea aşezărilor rurale.

Prin modul de intervenţie al sistematizatorilor adesea se încurajează sătenii spre alegerea unor soluţii străine specificului local şi naţional. S-au propus locuinţe tip, în mediul rural, fără să se valorifice capacitatea creatoare a ţăranului, bunul lui gust, arta şi priceperea meşteşugarilor locali. Unele locuinţe tip, rupte de specificul tradiţional, nu se adaptează condiţiilor social-economice locale [9]. Ele introduc în peisajul arhitectonic sătesc stereotipie, neintegrîndu-se în ambianţa creatoare locală. Invadarea satelor cu proiecte tip de locuinţe duce la distrugerea specificului local, a tezaurului arhitectonic tradiţional moştenit[10].

---

[8] Mircea Stancu, *Arhitectura meşteşugărească contemporană a clădirilor de locuit*, în „Arhitectura", nr. 6/1970, p. 63.

Întrucît casa reprezenta în trecut numai mentalitatea individuală a constructorului, adaptată tradiţiei [11], iar în prezent ea reprezintă mentalitatea colectivă a întregului sat, adaptată necesităţilor, eficienţei economice şi social-culturale, procesul de sistematizare trebuie să dea săteanului noi posibilităţi de integrare a creaţiei sale în efortul general de reamenajare a teritoriului ţării noastre. În aceste noi condiţii, principiul eficienţei economice îmbinat cu cel al eficienţei social-culturale este de mare importanţă în realizarea sistematizării satului românesc. Căutînd însă cele mai eficace soluţii pentru asigurarea confortului noilor locuinţe, nu trebuie neglijată legătura spirituală a săteanului cu tradiţia, cu comunitatea familială şi obştească, cu natura.

Din punctul de vedere al elevaţiei, casele cu două caturi, întîlnite mai cu seamă în Podişul Getic, Subcarpaţii Olteniei şi Munteniei, se încadrează armonios în peisajul rural. Unele elemente de arhitectură, proprii casei înalte româneşti, pot fi valorificate cu succes în noile construcţii rurale. De asemenea, în Cîmpia Română, mergîndu-se pe linia valorificării locuinţei semiîngropate, se pot construi hoteluri şi restaurante confortabile, de soluţii arhitectonice originale şi atractive pentru turişti.

Anexele gospodăreşti îndeplinesc funcţiuni specifice, dar pot să suplinească şi chiar să înlocuiască unele funcţii ale locuinţei propriu-zise. Numărul anexelor gospodăreşti scade sau îşi schimbă utilitatea ; aceasta nu înseamnă că ele pot fi neglijate, aşa cum se întîmplă uneori [12]. Există în satele noastre locuinţe, adevărate vile, care au valorificat cu un deosebit rafinament specificul local (Tomşani, jud. Vîlcea ; com. Armeniş, jud. Caraş-Severin ; Cîndeşti, jud. Argeş — spre a da numai cîteva exemple). Aceste bijuterii ale arhitecturii populare româneşti contemporane, izolate de anexele gospodăreşti cu care formează un complex arhitectonic unitar, îşi pierd din valoarea lor utilitară şi artistică. Sînt anexe gospodăreşti care au luat amploare tocmai în condiţiile de dezvoltare impetuoasă a satului, ca de pildă transformarea vetrei libere în bucătărie de vară, amenajarea fîntînii individuale aproape în toate gospodăriile etc. Datorită complexei funcţiuni economice a gospodăriei rurale, anexele gospodăreşti vor mai constitui încă mult timp un element important în diferenţierea peisajului rural de cel urban. De aceea, modelarea vetrei satului nu se poate rezolva fără a lua în consideraţie anexele gospodăreşti, care acoperă o bună parte din suprafaţa construită în sat.

---

[9] Revista ,,Arhitectura", nr. 2/1970, publică rezultatele a trei concursuri pentru locuinţe săteşti în zonele Oltenia, Bucovina şi Cîmpia Transilvaniei. În ceea ce priveşte soluţiile propuse, considerăm că nu este indicat ca o locuinţă tip să fie generalizată pe provincii istorice sau zone geografice extinse, cu unităţi etnografice distincte, cu întreg diapazonul de forme de relief şi ocupaţii. Pentru Oltenia, de exemplu, s-a propus şi a fost chiar premiată o locuinţă cu acoperiş în două ape, fără să se ia în considerare şi să se valorifice arhitectonic prispa, foişorul, pridvorul, s-a exclus cu desăvîrşire casa înaltă cu două caturi, se prezintă locuinţa ruptă de anexele gospodăreşti, cu care formează o unitate bazată pe relaţii de reciprocitate, cu neconcordanţe între planul construcţiei şi funcţionalitatea încăperilor.

[10] În acest sens amintim Schela Cladovei, jud. Mehedinţi, unde a fost strămutată o parte din populaţia Vîrciorovei şi a insulei Ada-Kaleh, în urma lucrărilor ce s-au efectuat în vederea construirii nodului hidroenergetic şi de navigaţie Porţile de Fier. Cele şase tipuri de locuinţe propuse nu au valorificat diferenţierile etnice şi nici măcar specificul arhitectural mehedinţean.

[11] Paul Vidal de la Blache, *Principes de Géographie Humaine*, Paris, 1922, p. 32.

[12] Revista ,,Arhitectura", nr. 2/1970, discuţii pe marginea lucrărilor premiate în cadrul celor trei concursuri pentru locuinţe săteşti.

Gardul, care împrejmuieşte şi delimitează gospodăriile în vatră, este şi podoabă a gospodăriei, cu efect peisagistic deosebit. Poarta de intrare în curte a căpătat o mare importanţă artistică, de aceea, frecvent, a fost şi este împodobită atît de frumos. La şes, poarta tradiţională a rămas mai simplă ; la deal şi munte, cu meşteri pricepuţi şi lemn din belşug, poarta se menţine în bună măsură frumos cioplită, uneori acoperită. În ultimii ani, datorită pătrunderii rapide a prefabricatelor, gardurile din beton şi porţile de tablă lucrate în serie se întîlnesc adesea chiar şi în satele cu veche tradiţie în sculptura şi prelucrarea lemnului. Remedierea unor improvizaţii nu trebuie căutată în paleative de ordin teoretic, sentimental, ci în popularizarea produselor tradiţionale, de valoare autentică, şi în stimularea meşteşugurilor artistice locale.

De secole, sătenii au ştiut şi au găsit întotdeauna forţa necesară pentru a reface, în funcţie de condiţiile social-istorice concrete, echilibrul vieţii materiale şi spirituale a satului românesc. Avînd în vedere această realitate verificată de istoria satului românesc, procesul de sistematizare trebuie să se bazeze în primul rînd pe iniţiativa sătenilor, cu alte cuvinte a acelora care se vor bucura de binefacerile acestei ample acţiuni. Greşeala poate consta şi în încercarea sistematizatorilor de a transforma rapid şi radical, de sus, ceea ce s-a format încet de-a lungul secolelor, de jos. Peisajul rural contemporan este o proiecţie de sol a formelor sociale trăite de satul românesc, o sinteză seculară a activităţii productive şi spirituale a ţăranului.

Neglijarea tradiţiei progresiste a determinat, ca şi în cazul gospodăriei şi locuinţei, unele scăderi în remodelarea vetrelor de sate.

Repartizarea uniformă a terenului necesar pentru o casă, fără a lua în considerare zona geografică şi funcţia economică a gospodăriilor, are consecinţe diferite asupra structurii şi funcţionalităţii vetrelor de sate. Terenul şi preocupările legate de agricultură, în satele din cîmpie, permit o concentrare mai mare a locuinţelor decît terenul şi preocupările legate de pomicultură, viticultură sau creşterea animalelor, din zonele de deal, podiş şi munte.

Literatura etnografică şi geografică de specialitate[13] consideră satul risipit, de veche tradiţie, specific poporului român. Din acest tip de sat, prin îndesirea firească a caselor, mai puţin pe cale administrativă, s-a ajuns la satul răsfirat şi adunat. Astăzi aceste tipuri de sate coexistă, repartiţia lor geografică fiind bine precizată.

---

[13] Vintilă Mihăilescu, *Chestionar pentru studiul geografic al satului*, Bucureşti, 1929; Romulus Vuia, *Aşezările, casa şi portul ţăranului român din Ardeal şi Banat*, Bucureşti, 1929; Em. de Martonne, *Le village roumain subcarpatique*, în *Mélange offert à M. N. Iorga par ses amis de France et de la langue française*, Paris, 1933, p. 605—608 ; Ion Conea, *Geografia satului românesc. Aşezare, formă, structură*, în ,,Sociologie românească'', II (1937), p. 60—67; Ion Chelcea, *Asupra formelor de sat din Ardeal şi Banat*, Bucureşti, 1938, extras din ,,Satul şi şcoala'', VII (1937—38), p. 310—312; Vintilă Mihăilescu, *Geografia fizică a României*, cap. IX — Popularea teritoriului sud-est carpatic, Bucureşti, 1969.

Satele adunate se întîlnesc în lungul văilor, mai puţin pe povîrnişuri şi mai frecvent în lungul drumurilor importante din Cîmpia Română, Cîmpia Tisei, Dobrogea, Podişul Bîrladului, Cîmpia Jijiei, dealurile din sud-estul Podişului Transilvaniei, depresiunile intracarpatice Braşov, Ciuc, Giurgiu.

Satele de tip răsfirat au înaintat pe fundul văilor şi terasele acestora, pe povîrnişuri, mai rar pe culmi. Ele sînt răspîndite în zona dealurilor, depresiunilor montane, cu excepţia celor amintite la satele adunate.

Zonele de sate tipice risipite se găsesc în Munţii Apuseni, Munţii Banatului, Obcinele Bucovinei, Culoarul Branului. Ele reprezintă o experienţă milenară de adaptare la anumite condiţii geografice şi istorice[14].

Găsirea soluţiilor privind viitorul acestor aşezări obligă la cercetări temeinice locale. În sistematizarea satelor trebuie să se pornească de la ceea ce există pentru a ajunge la ceea ce dorim să realizăm, să se continue tradiţia — bogată experienţă acumulată prin efortul unui lanţ nesfîrşit de generaţii creatoare.

Aparenta dezordine în organizarea internă a vetrei satului nu este decît altă ordine, ordinea unei vieţi perfect adaptate unor condiţii geografice, economice, sociale în continuă evoluţie. Iubeşte şi ţăranul geometria, dar mai ales în arta de a ciopli lemnul, de a-l modela conform simţului său artistic rafinat, în arta de a îmbina culori şi forme în ţesături, de a rotunji un ulcior etc. Cînd este vorba de pămînt, simţul estetic lasă loc simţului naturii. Intuiţia naturii, care la orăşean este cîştigată de multe ori artificial, prin educaţie, la ţăran este directă, pentru că trăieşte şi munceşte întreaga sa viaţă în mijlocul ei. De această cucerire a ţăranului trebuie să se ţină seama în proiectele de sistematizare rurală.

Există părerea că aducerea casei la stradă, lîngă zgomot şi praf, lîngă şoseaua încinsă pe timp de vară, viscolită pe timp de iarnă, aşa cum prevăd unele proiecte de sistematizare, răpeşte casei ţărăneşti perspectiva de ansamblu şi elementele de confort gospodăresc care o deosebesc de locuinţa urbană. Pe de altă parte, condiţiile geografice proprii (văile rîurilor, linia de contact între depresiuni şi rama lor înaltă, forţa de atracţie a căilor de comunicaţie, care au dus la naşterea satelor de „tip alungit" [15], proprietatea privată şi formele tradiţionale de moştenire a pămîntului, care au împrăştiat în trecut gospodăriile în moşie (satul de tip risipit sau răsfirat), creează mari dificultăţi în înzestrarea tehnică modernă a satului (canalizare, termoficare, pavarea uliţelor).

Desigur, aceste probleme, prin complexitatea lor, comportă nenumărate posibilităţi de rezolvare[16]. Dintre acestea este de preferat aceea care oferă săteanului accesul la binefacerile civilizaţiei moderne, conservînd totodată, pe cît posibil, specificul etnocultural al satului românesc.

---

[14] Vintilă Mihăilescu, *Geografia fizică a României*, Bucureşti, 1969, p. 265—267.

[15] N. Al. Rădulescu, *Satul liniar din Oltenia şi problemele lui de sistematizare* în *Lucrările Simpozionului de geografie a satului*, Bucureşti, septembrie 1969, p. 89—94.

[16] Vezi *Lucrările Simpozionului de geografie a satului*, Bucureşti, septembrie 1969; revista „Arhitectura" anii 1968—1971.

De pildă, problema regrupării satelor mici trebuie judecată diferenţiat. Adesea aşezările supuse dezafectării se etichetează cu uşurinţă ca fiind lipsite de perspectivă. Or, se ştie că unele aşezări mici şi izolate, care au avantajul de a utiliza la maximum condiţiile şi resursele geografice, pot să-şi însuşească în viitor funcţii noi, de pildă turismul. Altele sînt purtătoare a unor semnificaţii istorico-etnografice deosebite (spre exemplu, aşezările, în general mici, din Carpaţi, izolate, cu grad mare de dispersie, au avut un deosebit rol în menţinerea unităţii etnice) sau sînt creatoare de civilizaţie şi cultură sătească.

După capacitatea lor de creaţie în domeniul civilizaţiei şi culturii populare, satele au fost împărţite, după criterii etnologice, în sate *nuclee de creaţie* (conţin germenii unei civilizaţii şi culturi străvechi), sate *focare de civilizaţie* (cele care influenţează microzona etnografică din care face parte) şi *sate mixte* (de interferenţă şi neutre, cu o civilizaţie şi o cultură tradiţională sau contemporană eterogenă)[17]. Ţinînd cont de aceste lucruri, înainte de a se lua o hotărîre trebuie bine cîntărite situaţiile reale, posibilităţile practice de realizare, argumentele ştiinţifice, să se consulte specialişti din diverse domenii, cunoscători ai satului românesc (etnologi, sociologi, economişti, istorici etc.).

Un domeniu important de valorificare a fondului tradiţional este conservarea lui muzeistică. Crearea de muzee săteşti care reconstituie prin intermediul colecţiilor viaţa tradiţională locală este un început bun. În acest caz, elementele de cultură materială şi spirituală nu mai sînt rupte de mediul care le-a dat naştere, pentru a fi transportate la marile muzee din ţară, ci sînt valorificate pe loc. O grijă deosebită trebuie acordată conservării unor instalaţii tehnice populare, care dau o notă diferenţiată, plină de farmec peisajului geografic, mai ales atunci cînd sînt concentrate pe o suprafaţă restrînsă. Ca exemplu dăm morile, pivele, vîltorile, joagărele ce se înşiră pe multe rîuri ca mărgelele pe aţă.

Sistematizarea satului este un proces de durată. Documentele trecutului, care relevă aspecte din evoluţia satului, dispar cu rapiditate. Activitatea trebuie deci sincronizată. Astăzi avem un fond tradiţional atît de bogat, încît puţine ţări îl pot egala ; mîine o să avem un sat sistematizat, dar acelaşi în toată ţara, asemănător cu cel din toată Europa. Pentru a preîntîmpina acest lucru, o primă fază, în ampla acţiune de reamenajare a teritoriului, este cunoaşterea şi conservarea unor elemente etnografice, istorice, geografice ce evidenţiază specificul local, iar prin ele specificul naţional. Pe acest fond selectiv satul românesc îşi va păstra pecetea individualităţii etnoculturale. Unele instalaţii tehnice populare : joagărele, morile de apă, pivele, vîltorile, dîrstele, valorifică condiţiile geografice locale şi aduc încă însemnate venituri. Sătenii trebuie încurajaţi să menţină şi să repare aceste instalaţii, în primul rînd prin punerea la dispoziţie a materialului de care au nevoie, lemnul.

Sînt unele elemente ale aşezării care şi-au pierdut între timp utilitatea tradiţională, dar care pot să-şi însuşească în viitor noi funcţiuni social-culturale. Alegem un exemplu din satul Păuneşti, jud. Vrancea, unde lipsa de apă a dus în trecut la concentrarea pe un petic de teren, cu pînza freatică la suprafaţă, a cîtorva zeci de fîntîni cu cumpănă. Satul cu populaţie numeroasă, cu întreprinderi industriale, va deveni în curînd oraş. În prezent, fîntînile cu cumpănă, mărturii concrete ale vieţii tradiţionale, ale modului ingenios de utilizare a condiţiilor naturale, sînt lăsate în paragină şi probabil, în curînd, vor dispărea. Prin valorificarea acestor elemente tradiţionale s-ar fi putut, după opinia noastră, crea aici un original parc al fîntînilor, unic în felul său. Ar fi trebuit plantaţi arbori, sălcii în primul rînd, şi amenajate aleile pentru a obţine astfel un loc recreativ, agreabil punct turistic.

---

[17] R. Vulcănescu, *Structura şi dinamica civilizaţiei şi culturii în aşezările rurale*, în *Lucrările Simpozionului de geografie a satului*, Bucureşti, 1969, p. 272.

Bogăţia civilizaţiei şi culturii populare româneşti, în simbioză cu variaţia mediului geografic, a dat naştere la diverse forme stilistice ale peisajului rural, ce pot fi sesizate nu numai de la o zonă la alta, ci chiar de la sat la sat. Casa, fîntînile, troiţele, cimitirul cu monumentele funerare, ocupaţiile şi meşteşugurile tradiţionale etc. sînt elemente etnografice care diferenţiază satele între ele, ilustrînd specificul local.

Multe elemente tradiţionale pot fi valorificate din domeniul meşteşugurilor, al condiţiilor şi resurselor naturale, al obiceiurilor legate de viaţa socială etc. Aceste aspecte, pentru importanţa şi semnificaţia lor, uneori de mare subtilitate şi fineţe, în amplul proces de sistematizare a aşezărilor rurale, necesită un studiu aparte.

Promovarea tradiţiei reprezintă deci, în sistematizările teritoriale, nu forţa care se opune progresului, care împiedică iniţiativa şi noutatea, ci care cere numai ca acest proces să ţină seama de cuceririle trecutului, să valorifice experienţa acumulată pînă acum. Folosită cu pricepere şi ingeniozitate, tradiţia va contribui în aceste condiţii la crearea de valori reale în amplul proces de transformare a satului. ,,Concentrarea, sistematizarea şi urbanizarea satelor proiectate pentru viitorul apropiat reclamă cunoaşterea tradiţiilor etnocivilizatorii şi etnoculturale a aşezărilor respective şi îmbinarea acestora cu necesităţile concrete ale construcţiei socialiste'' [18]. Valorificarea tradiţiei nu va împieta cu nimic promovarea elementelor noi. Ceea ce considerăm azi tradiţie erau odată fapte ale prezentului ; la fel, manifestările actuale, indiferent de ce natură sînt ele, vor fi tradiţiile de mîine, pe care generaţiile viitoare le vor ataşa la moştenirea din trecut.

TRADITION ET INNOVATION DANS LE PROCESSUS DE SYSTÉMATISATION DES VILLAGES

RÉSUMÉ

La transformation du village roumain contemporain due au processus d'urbanisation, révèle de multiples problèmes, dont les différentes solutions imposent une collaboration interdisciplinaire.

Dans ce sens, la documentation ethnographique devient indispensable à l'élaboration des projets de systématisation.

---

[18] *Ibidem.*

Par l'urbanisation, le village perd parfois des éléments d'architecture importants aussi bien que d'organisation traditionnelle de l'intérieur des logis de même que des fermes paysannes, ceci étant dû à l'apparition d'une nouvelle architecture, caractérisée par des éléments propres aux zones urbaines périphériques, ne tenant pas compte des différences imposées par la région géographique, historique ou ethnographique.

Les auteurs proposent certaines solutions qui, tout en tenant compte de la nécessité du progrès technique (tel que l'électrification, la canalisation, le chauffage central du village) tâchent de sauvegarder les caractères ethnographiques particuliers de la région.

La conservation des traits traditionnels spécifiques implique la stimulation de la force créatrice des villageois, l'encouragement des arts et des métiers qu'ils pratiquaient, ainsi que l'approvisionnement des matériaux de construction propres aux différentes zones ethnographiques.

L'organisation des musées des villages pourrait aussi constituer une solution pour la conservation des éléments ethnoculturels des villages roumains engrenés dans le processus d'urbanisation.

DISTRIBUŢIA – ANALIZA DISTRIBUŢIONALĂ, PREMISĂ PENTRU O METODĂ DE CLASIFICARE A LIRICII POPULARE ROMÂNEŞTI

LIGIA BÎRGU-GEORGESCU

Articolul de faţă încearcă nu numai o explicare teoretică a experienţei de lucru la *Catalogul tematic al liricii populare româneşti*, dar şi unele schimbări în metoda de clasificare.

Titlul lucrării amintite indică anumite criterii de clasificare, respectiv cele tematice. Analiza distribuţională ar schimba caracterul acestor criterii, înlocuind tematicul cu formalul, fapt ce ar simplifica, poate, anumite ezitări ale clasificării motivelor şi ar facilita însăşi segmentarea lor.

Definiţia distribuţiei după Zellig S. Harris ar fi următoarea : "The distribution of an element is the total of all environnements in wich it occurs, i.e. The sum of all the (different) positions (or occurences) of an element relative to the occurence of the other elements"[1].

Distribuţia presupune deci înregistrarea ocurenţelor unui (unor) element(e) şi implicit a vecinătăţilor sau a contextelor sale (lor).

Analiza distribuţională este nucleul de bază al metodei de analiză a discursului, elaborată de Zellig S. Harris[2] şi ale cărei principii generale le-am folosit în cuprinsul acestui articol.

Considerăm toate variantele liricii populare un discurs[3], asupra căruia s-a operat o primă segmentare, aceea a motivelor, conform procedeului expus de C. Eretescu[4], fiecare motiv fiind considerat, pentru analiză, ca o frază a discursului. Rezultatul acestei prime segmentări va fi supus în continuare analizei distribuţionale.

---

[1] *Structural Linguistics*, Pheonix Books, The University of Chicago Press, Chicago–London, p. 15–16. Tot pentru aceasta, se mai poate consulta, de acelaşi autor : *Distributional Structure*, în *The structure of Language*, Readings in the Philosophy of Language by Jerry A. Fodor/ Jerrold J. Katz, Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1964, p. 33.

[2] Zellig S. Harris, *Discourse Analysis*, în ,,Language", an. 28, 1952, nr. 1, şi tradus în franceză în ,,Langages", an. 13, 1969, p. 8–45. Vezi de acelaşi autor : *Discourse Analysis : a simple text*, în *Papers in structural and transformational Linguistics*, vol. I, D. Reidel Publishing Company Dordrecht – Holland, 1970, p. 349.

[3] Vezi pentru termenul *discurs*, J. Sumpf et J. Dubois, *Problèmes de l'analyse du discours*, în ,,Langages", an. 13, 1969.

[4] Constantin Eretescu, *Motiv, variantă în lirica populară românească*, în ,,Revista de etnografie şi folclor", an. 17, 1972, nr. 2.

Rev. etn. folc. tom. 18, nr. 2, p. 107–117, Bucureşti, 1973

O primă etapă a analizei discursului, după metoda lui Z. Harris, este determinarea elementelor echivalente între ele, operație obținută pe baza vecinătăților în care se găsesc acestea. Foarte frecvent doi termeni sau două secvențe dintr-un text prezintă vecinătăți identice sau asemănătoare. În acest caz ele sînt grupate în lingvistica descriptivă într-o singură clasă de echivalență, iar vecinătățile lor în altă clasă de echivalență.

„...Si nous avons dans notre texte les séquences AM et AN, nous dirons que M est équivalent à N ou que M et N se présentent tous deux comme l'environnement d'un même élement (ou séquence d'éléments) A ; et nous écrirons M=N. Si nous trouvons alors dans notre texte BM et CN (ou MB et NC), nous dirons que B est équivalent à C (au second degré), puisque B et C se trouvent dans des environnements M et N, dont nous établi l'équivalence, et nous écrirons B=C.

. . . .

Dire que B=C, ne veut pas dire qu'ils sont égaux EN GÉNÉRAL, ni qu'ils SIGNIFIENT la même chose ; on utilise le signe = pour exigences techniques du rapport communément symbolisé par ce signe"[5].

Precizăm că analiza distribuțională din lingvistica descriptivă, în care primatul textului este hotărîtor, a fost reluată de către gramatica transformațională, care, după cum se știe, distinge în cadrul componentului sintactic două structuri — de adîncime și de suprafață : „componentul sintactic al unei gramatici trebuie să precizeze pentru fiecare propoziție o *structură de adîncime* (engl. deep structure), care determină interpretarea ei semantică, și o *structură de suprafață* (engl. surface structure), care determină interpretarea ei fonetică. Prima dintre ele este interpretată de componentul semantic, a doua de componentul fonologic"[6]. Am folosit această reluare în expunerea noastră deoarece considerăm că cele două principii conjugate — descriptiv și transformațional — pot oferi prețioase indicii în metoda de lucru propusă. În ultimă instanță o clasificare a motivelor este nu numai o distribuție, dar și o clasificare a structurilor de adîncime, ce pot fi interpretate de componentul semantic ca simboluri.

Am numit *clasă de distribuție* a unei embleme, sintagme sau propoziții de bază toate motivele în care acestea apar și în care joacă rolul de nucleu al motivului. În cadrul aceleiași clase de distribuție există însă motive diferite din punctul de vedere al realizării artistice. Acestea pot fi grupate pe baza unor criterii ce vor fi expuse în continuare și pe care le-am numit *clase de echivalență*, distingînd astfel în cadrul aceleiași clase de distribuție un număr anumit de clase de echivalență sau subclase de distribuție.

Am numit *vecinătăți* versurile unui motiv care prezintă secvențe identice sau elemente vecine cu termenii identici în cadrul versurilor.

Vom proceda inițial la găsirea unui cuvînt cu cea mai mare frecvență dintr-o serie de fraze (motive) ale discursului. Este absolut necesar de avut în vedere ca acest cuvînt să constituie un cuvînt cheie al motivelor respective, să reprezinte deci emblema lor. Vom obține în final distribuția

---

[5] Zellig S. Harris, *Analyse du discours*, în „Langages", an. 13, 1969, p. 16.

[6] Noam Chomsky, *Aspecte ale teoriei sintaxei*, traducere din limba engleză de Paul Schveiger și James E. Augerot, București, 1969, p. 19.

acestui cuvînt cheie într-un număr anumit de motive, deci clasa lui de distribuţie. Vom selecţiona apoi secvenţele identice mai multor motive cu rol de secvenţă-emblemă ale căror vecinătăţi vor forma o singură clasă de echivalenţă. Vom proceda similar cu motivele rămase, aparţinînd clasei de distribuţie a aceluiaşi cuvînt, pînă la epuizarea acestora.Rezultatul acestei segmentări va fi o serie de clase de echivalenţă incluse în clasa de distribuţie a cuvîntului cheie.

Avem în vedere pentru demonstraţia celor expuse mai sus clasa de distribuţie a cuvîntului *inima*, obţinută prin selectarea şi gruparea motivelor în care acest cuvînt joacă un rol de emblemă, clasă ce constituie în forma actuală de clasificare un capitol dintr-o categorie mai largă, intitulată tematic *Cîntece de jale*. Operăm, conform principiilor preconizate, la selecţionarea secvenţelor recurente cu rol de secvenţă cheie.

I

1 Sărmana inima mia,
2 Mult înoatî-n voi ra
3 Şî nu ştii niminia !
4 Di mi-ar şti-o cineva,
5 Niş n-ar bia, niş n-ar mînca,
6 Num-ar plîngi ş-ar ofta,
7 Din loc nu s-ar măi mişca,
8 Ar vini ş-ar întreba,
9 Mi-ar contina dureria [7].

II

1 Săraca inima mea,
2 Cum înoatî-n voi ra
3 Şî n-o ştii niminia ;
4 Cî de-ar şti-o cineva,
5 Puni-ar mîna ş-ar lua,
6 De ia nu s-ar îndura [8].

III

1 Săraca inima mea,
2 Mult înoată-n voie rea
3 Şi e neagră ca tina ;
4 Să leagănă ca iarba
5 Şi n-o ştie nimenea,
6 Numai eu şi Dumnezeu,
7 Singur sufleţelul meu ! [9]

IV

1 Sărmana inima mea,
2 Mult îi jelnică şi-i rea
3 Şi n-o ştie nimenea,
4 Numai Dumnezeu şi eu
5 Şi-o mai şti un om al meu,
6 Care-o trage ca şi eu [10].

Notăm cu A versurile 1—3 din primele două motive, precum şi versurile 1,2,5 din motivul al III-lea şi 1,3 din motivul al IV-lea ca fiind identice ; notăm apoi cu B versurile 4—9 ale primului motiv, cu C versurile 4—6 aparţinînd celui de-al II-lea motiv, cu D versurile 3,4,6—7 din cel de-al III-lea şi E versurile 2,4—6 ale ultimului. Conform principiului de echivalenţă putem scrie : AB = AC = AD = AE, de unde B = C = D = E, ca avînd aceeaşi vecinătate. Suma elementelor considerate a fi echivalente împreună cu suma secvenţelor repetate formează o clasă de echivalență care corespunde, în mare, unui subcapitol tematic actual al cărui titlu îl constituie aceste trei secvențe recurente, cu rol de indice de frecvență al clasei respective.

---

[7] Ion Diaconu, *Ţinutul Vrancei*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969, p. 228.

[8] Diaconu, *op. cit.*, p. 365.

[9] I.C. Bibicescu, *Poesii populare din Transilvania*, Bucureşti, 1893, p. 23.

[10] I. Pop-Reteganul, *Trandafiri şi viorele*. Poesii poporale culese şi adunate de..., ed. a II-a, Gherla, 1891, p. 106.

Nu considerăm necesar ca numărul de secvențe repetate să fie mereu același în toate motivele, tot așa cum nu este necesară nici o succesiune riguroasă a lor, ele constituind doar un punct de reper al clasificării și nu o demonstrație de analiză din punctul de vedere al lingvisticii descriptive și al gramaticii transformaționale. Precizăm în același timp că nu este obligatoriu ca aceste secvențe să joace rol de versuri incipit ale motivelor care vor forma o clasă de echivalență. Exemplu :

I

1 Inima tare mă-ntreabă
2 De ce sînt tristă și slabă?
3 Tristă, slabă cum n-oi fi,
4 Ce-am pierdut n-oi mai găsi;
5 C-am pierdut un mare bine
6 Ș-aș trăi și n-am cu cine[11].

II

1 Toată lumea mă întreabă
2 De ce sînt tristă și slabă?
3 Cum, Doamne, tristă n-oi fi,
4 Ce-am pierdut n-oi mai găsi.
5 Am pierdut un bine mare
6 Și-am rămas plîngînd de jale[12].

III

1 Da cîtă frunză și iarbă
2 Mai multe gînduri mă-ntreabă :
3 Di ce mi-i inima sclabă?
4 Cum n-o fi inima sclabă,
5 Cînd am perdut un dor mare
6 Care preț în lume n-are[13].

În această clasă de echivalență, al cărei titlu generic este *C-am pierdut un bine* (*dor*) *mare*, secvența cheie apare abia în finalul motivelor (versul 5). În motivul al II-lea nu avem ocurența cuvîntului *inimă* a cărui clasă de echivalență o analizăm. Totuși pe baza principiului de echivalență putem nota cu A termenul *inima* și cu B *mă întreabă*, din primul motiv ; vom nota apoi cu C termenul *lumea* din al II-lea motiv și tot cu B termenul *mă întreabă*, ca fiind identici ; vom obține atunci : AB = CB, de unde A = C, avînd vecinătate identică. Cuvîntul *lume* intră, în acest caz, în clasa de distribuție a cuvîntului *inimă* ca fiind echivalenți. În mod implicit deci se justifică gruparea în această clasă de echivalență a motivului în a cărui structură este inserat. În această situație zicem că avem a face cu o *distribuție defectivă*.

„Cînd distribuția a două elemente *A* și *B* prezintă unele contexte comune, în care pot fi substituite unul altuia, dar și contexte specifice care nu admit decît unul din cele două elemente, se vorbește de *distribuție defectivă*...

---

[11] Ión Urban Jarník și Andrei Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, București, 1895, p. 142.

[12] Vasile Sala, *Flori din Bihor*, București, 1938, p. 20.

[13] G. Alexici, *Texte alese din literatura poporană română*, București, 1966, p. 206.

În asemenea situaţii între distribuţia celor două elemente se realizează un raport de incluziune. Distribuţia lui *B*, mai restrînsă, este inclusă în distribuţia mai largă a lui *A*"[14].

O situaţie similară o prezintă şi cazul motivelor :

I	II
1 Peste-o apă, peste-un tău,	1 Di la vali de satul mieu,
2 Arde opt lumini de său.	2 Ard două lumini de său.
3 Ziua plouă, noaptea ninge,	3 Dzîua ploaie, noaptea ninge,
4 Nimeni nu le poate stinge	4 Nima nu le poate stînge,
5 Numai *inima* cînd plînge[15].	5 Numai mîndra mea cînd plînge,
	6 Cu lacramioare de sînge[16].

Gruparea în aceeaşi clasă de distribuţie şi apoi respectiv în aceeaşi clasă de echivalenţă, în urma stabilirii raportului de incluziune, ni se pare elocventă. Clasificarea ar putea să redea, în felul acesta, o sumă de contexte ce includ o serie de secvenţe mai mult sau mai puţin identice, dar care prezintă o variaţie a informaţiei redate, datorită schimbării distribuţiei emblemei, cîştigînd astfel în exactitate ştiinţifică. În forma actuală a clasificării cele două motive sînt grupate diferit, după ocurenţa cuvîntului cheie. Primul este încadrat în capitolul tematic al motivelor de jale, cel de-al doilea în capitolul tematic al motivelor de dragoste. Situaţii similare există şi în cadrul altor clase de distribuţie. Motivele ce vor urma fac parte, în faza actuală a clasificării, din două categorii tematice diferite : *cîntece despre natură şi dor* şi *cîntece de jale.*

1 Nu-i da, Doamne, nimănui	1 Nu da, Doamne, omului
2 Ca mie și codrului.	2 Cîte i-ai dat codrului,
3 Codrului i-ai dat nuiele,	3 Ca mie şi codrului.
4 Mie dor și multă jele.	4 Codrului i-ai dat nuiele,
5 Codrului i-ai dat odor,	5 Mie jale şi durere ;
6 Mie dor și dor și dor[17].	6 Codrului i-ai dat şi brazi,
	7 Mie durere și necaz ;
	8 Codrului i-ai dat stejari,
	9 Mie jale și amar[18].

Logica structurii motivului solicită însă gruparea lor în aceeaşi clasă de distribuţie în pofida schimbării informaţiei furnizate de fiecare în parte.

Analiza distribuţională aplicată la toate motivele a căror emblemă este termenul *inimă* va avea ca rezultat clasa de distribuţie a acestui termen, ce va fi formată din suma ocurenţelor sale şi deci a contextelor (motivelor) în care apare. Ea va corespunde în acelaşi timp şi cu suma secvenţelor repetate şi a claselor de echivalenţă ce constituie vecinătatea acestor secvenţe.

---

[14] Valeria Guţu-Romalo, *Distribuţia*, în *Elemente de lingvistică structurală*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1967, p. 41.

[15] I.C. Bibicescu, *op. cit.*, p. 25.

[16] *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, vol. I, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. 24.

[17] Ion Sassu Ducşoara, *La luncile soarelui*, Casa creaţiei populare a judeţului Braşov, 1968, p. 151.

[18] *Antologie de literatură populară*, vol. I, *Poezia*, Bucureşti, 1953, p. 42.

Există situaţii cînd o clasă de distribuţie sau de echivalenţă nu poate fi stabilită pe baza ocurenţei unui cuvînt cheie. Procedăm atunci la găsirea unei fraze de bază care să constituie de fapt structura de adîncime a clasei respective. Această frază de bază poate să nu existe în frazele (motivele) discursului analizat.

„Les classements, les manipulations, les réductions dépendent évidemment de chacune des analyses ; cependant toutes les opérations visent à obtenir une (ou plusieurs) phrase théorique (realisée ou non dans le texte) appelée *phrase de base* de l'énoncé, à laquelle toutes les phrases du texte peuvent être rapportées ; elle en est le modèle"[19].

Lărgind sfera acestui procedeu am putea adăuga că ele pot fi, în cazul nostru, şi sintagme sau propoziţii de bază, obţinînd astfel clase de distribuţie intitulate : *jalea inimii, căsătorie nefericită* etc., paralel cu propoziţii de bază de tipul : *starea vremii la naştere determină starea actuală a inimii* (titlul unei clase de echivalenţă incluse în clasa de distribuţie a cuvîntului cheie *inimă*). Exemplu :

I

1 Cînd măicuţa m-o făcut,
2 O plouat ş-o bătut vînt ;
3 Cum o fost vremea de rea,
4 Aşa-i şi inima mea[20].

II

1 Mămucă, cînd m-ai făcut
2 De nimic nu s-o văzut,
3 Nici de lună, nici de soare,
4 Amar inima mă doare[21].

În stabilirea sintagmei de bază a unei clase de echivalenţă putem folosi asocierea cuvîntului cheie, a cărui clasă de distribuţie o avem în vedere, cu un cuvînt repetat numai în anumite motive ale acestei clase, care însă trebuie să joace un rol de emblemă de gradul al II-lea în interiorul clasei de echivalenţă ce urmează să o stabilim. Un exemplu elocvent ni-l oferă clasa de echivalenţă intitulată *inimă-negură.*

I

1 Doamne, la inima mea,
2 Este-o neguriţă grea,
3 Cîtu-i lumea nu se ia ;
4 Şi de s-o lua vr-odată
5 Inima mi-i tot stricată[22].

II

1 Doamne, la inima mea,
2 Este-o negurice rea,
3 Niciodată nu se ia.
4 Plouă, Doamne, şi răzbună,
5 Dacă-mi faci inimă bună ;
6 Plouă, Doamne, prin senin,
7 Dacă-mi faci voie deplin ;

---

[19] Geneviève Provost-Chauveau, *Problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours,* în „Langue française", an. 9, 1971, p. 20.

[20] Gh. Cernea, *Doine de jale din regiunea Cohalmului, jud. Tîrnava Mare,* ediţia a V-a, Sibiu, 1941, p. 20.

[21] I. Bîrlea, *Cîntece poporane din Maramureş,* vol. II, Bucureşti, 1924, p. 40.

[22] Horia Teculescu, *Pe Murăş şi pe Tîrnave,* Sighişoara, 1929, p. 116.

8 Cîndu-i soarele la prînz,
9 Arde-mi ca focu aprins ;
10 Cîndu-i colea pe la cină,
11 S-aprinde ca şi-o lumină ;
12 Cîndu-i soare cîteodată,
13 Arde ca focu din vatră [23].

III

1 Maică, la inima mea,
2 Este un pic de negurea,
3 D-acolo nu se răzbună
4 Fie vremea cît de bună [24].

IV

1 Frunzuliţă de săcară,
2 Ori dzîuă, ori sară,
3 Ori amneadz, ori dimineaţă,
4 Tăt îi negură şi ceaţă
5 Şî inima-i înorată,
6 Jălnică şî supărată [25].

În stabilirea acestei clase de echivalenţă un prim rol l-a jucat găsirea cuvîntului cheie de gradul al II-lea al acestor motive, conjugată cu examinarea secvenţelor recurente cu rol de secvenţă cheie în primele trei motive. Sintagma *inimă-negură* ne-a dat posibilitatea să obţinem în final clasa de echivalenţă a vecinătăţilor ei, şi a secvenţelor repetate, dar şi clasa de distribuţie a cuvîntului *negură*, care ne-a determinat să grupăm varianta ultimă în cadrul acestei clase de echivalenţă.

Sintagma de bază sau propoziţia de bază joacă un rol important în special în cazul stabilirii claselor de echivalenţă care includ motive cu semnificanţi diferiţi (ca în cazul exemplelor anterioare grupate în clasa de echivalenţă intitulată : *starea vremii la naştere determină starea actuală a inimii*), furnizînd însă o informaţie asemănătoare.

Exemplificăm din nou, pentru claritatea procedeului, cu clasa de echivalenţă intitulată *stări diverse ale inimii*, în care vom întîlni motive ca :

I

1 Frunză verde floricea,
2 Săracă inima mea,
3 Cum se zbate şi se-ntoarce
4 Ca puiuţul în ghioace [26].

II

1 Foieluţă ş-o lărea,
2 Săracă inima mea,
3 Of, înveninată-i ea !
4 Di tri şărpi di-ar fi muşcată
5 N-ar fi aşa înveninată [27].

III

1 Inima nu-mi este bună
2 Şi n-am cătră cine spune ;
3 Da s-o spun la maică-mea,
4 Nu-i mai fac inimă rea [28].

---

[23] Vasile Bologa, *Poezii poporale din Ardeal*, Sibiu, 1936, p. 25.

[24] Isidor Rîpă, *Cîntece din Ţara Oaşului*, Baia Mare, 1960, p. 71.

[25] Tache Papahagi, *Graiul şi folclorul Maramureşului*, Bucureşti, 1925, p. 52.

[26] Enea Hodoş, *Cîntece bănăţene*, Caransebeş, 1898, p. 58.

[27] Mathias Friedwagner, *Rumänische folkslieder aus der Bucovina*, Würzburg, 1940, p.69.

[28] Damian Izverniceanu, *Cîntece din Banat*, Cărticica VI, nr. 7, Vălenii de Munte, 1911, p. 15.

Numărul exemplelor poate creşte deoarece asemenea situaţii în cursul clasificării sînt foarte frecvente. Clasele de echivalenţă stabilite pe baza sintagmelor sau propoziţiilor de bază sînt furnizorii de material pentru celelalte clase de echivalenţă în care rolul prim îl joacă ocurenţa unui cuvînt cheie sau a unor secvenţe cheie. În adevăr, odată cu intrarea unor noi motive pe parcursul clasificării, ca rezultat al fişării materialului liric, se pot ivi situaţii de reorganizare a acestor clase de echivalenţă, deoarece motivelor unicate, din punctul de vedere al semnificaţilor, li se pot ataşa altele ai căror semnificanţi să fie mai apropiaţi în comparaţie cu semnificanţii motivelor clasei de echivalenţă din care fac parte. În acest caz motivul unicat, dintr-o asemenea clasă, împreună cu motivele cu semnificanţi apropiaţi vor forma o nouă clasă de echivalenţă, pe baza principiilor expuse. Vom întîlni de asemenea pe parcursul clasificării motive periferice care nu intră în nici o clasă de echivalenţă. O situaţie similară există şi în cazul analizei discursului, în genere.

„Cependant, nous trouvons quelquefois des morceaux de phrase qui ne contiennent aucune de nos classes d'équivalence; autrement dit (dans le cas le plus simple), ils ne contiennent aucun matériel qui se retrouve ailleurs dans le texte”[29].

Aceste motive vor forma unicatele propriu-zise ale clasificării, deoarece nu mai pot fi raportate la nici o clasă de echivalenţă şi vor fi grupate împreună sub titlul *unicate*, pe care-l considerăm mai adecvat decît *obscure*, cum sînt intitulate în forma actuală a clasificării. Este posibil, dar şansele sînt mult mai mici, ca şi aceste unicate să poată intra pe parcurs în noi clase de echivalenţă.

Redăm în continuare schema clasei de distribuţie a emblemei „inima”, care în acelaşi timp este şi structura ei de adîncime, luată pentru exemplificare în cadrul acestui material, pentru ca ilustraţia să prezinte un tot coerent. Deci:

Clasa de distribuţie: „inima”

Clase de echivalenţă sau subclase de distribuţie:

1 Sărmana inima mea,
Mult înoată-n voie rea
Şi n-o ştie nimenea.

2 Sărmana inima mea,
Mult înoată-n voie rea
Ş-a înota cît o fi ea.

3 Săraca inima mea,
Iar începe a mă durea.

4 Săraca inima mea,
Iar începe-a mă durea,
Nu mă doare de durere...
. . . .

5 Săraca inima mea,
. . . .
Mă doare aşa de tare,
De nu pot sta pe picioare.

6 Săracă inimă arsă
— sau cu foc în ea —.

7 Inimă de putregai,
N-am cuţit ca să te tai
Să văd ce durere ai.

8 De-ar şti, Doamne, cineva
Ce am la inima mea,
Ar sta-n loc şi s-ar mira.

9 Păsăruică cu cunună,
Nu cînta sara pe lună,
Că inima mea nu-i bună.

---

[29] Zellig S. Harris, *Analyse du discours*, în „Langages”, an. 13, 1969, p. 36.

10 Am la inimioară un spin
Şi-o bălţiţă de venin.

11 Doamne, la inima mea,
Este-un rîu şi-o fîntînea.

12 Cît îi muntele de nalt,
Tot omătu s-o luat,
Numai la inima mea...

13 Inimă ca a mea
nu mai este...
Nu mai da, Doamne, la nime.

14 Legătură între starea vremii la naştere şi starea inimii.

15 În tot locu-i primăvară,
Numai la inima mea
E tot iarnă ra şi grea.

16 Săraca inima mea,
Mult e neagră ca tina
. . . .
De-aş duce-o la un izvor,
Nu s-ar cunoaşte din mol.

17 Inimă ca tina.

18 Inimă amară.

19 Inimă cu jele.

20 Inimă/negură.

21 Inimă / stări ale vremii : ceaţă, ploaie, ninsoare.

22 Inimă neagră.

23 Inimă rece.

24 Inimă/răi.

25 Inimă/străinătate.

26 Motive pt. starea inimii.
Că am pierdut un bine (dor) mare,
Care preţ în lume n-are.

27 Stări diverse ale inimii.

28 Peste-o apă, peste-un tău,
Arde opt lumini de său.

29 Plînge inimioara-n mine,
Ca-ntr-un copil de trei zile.

30 De n-ar plînge inima,
Ochii nu mi-ar lăcrăma.

31 Inimă cu lacrimi şi suspine.

32 Rabdă, inimă (suflete).

33 Rabdă, inimă, şi nu spune.

43 Fii, inimă, răbdătoare.
Ca pămîntul sub picioare.

35 Rabdă, inimă, şi taci,
Că numa tu mi le faci.

36 Rabdă, inimă, cum poţi,
Nu te jălui la toţi.

37 Rabdă-mă, nu mă dure,
De-oi putea te-oi mîngîie.

38. Taci, inimă,-n sînu tău,
Nu mai spune că ţi-i rău.

39 Taci, inimă, nu mai plînge.

40 Piatra, piatra de e piatră
Şi ea la o vreme crapă,
Numai inimioara rabdă.

41 Inimă putregăioasă,
Cînd te-oi mai vedea voioasă.

42 Vai săraca inimioară,
De te-ai măcina prin moară
Tot n-ai fi cum ai fost iară.

43 Adresare către Dumnezeu pentru a remedia starea inimii.

44 Îmbărbătarea inimii.

45 Leac pentru buna dispoziţie a inimii.

46 Poţi să pui lacăte o mie,
Inima face ce ştie.

47 Inimă, de ce te baţi
De coastă şi de ficaţi?

48 Inimioară, de ce oftezi?

49 Inimă, de ce nu mori
De necaz de atîtea ori?

50 Inima provoacă multe neplăceri eroului liric.

51 Nesomn din cauza inimii.

52 Compasiunea eroului liric pentru inimă.

53 Diverse despre inimă.

Aplicată la întregul discurs, considerat iniţial a fi format din suma tuturor motivelor lirice, metoda respectivă ar reliefa o serie întreagă de clase de distribuţie care ar subsuma la rîndul lor o altă serie de clase de echivalenţă. Aceste clase de distribuţie pot fi grupate alfabetic, în timp ce clasele de echivalenţă vor fi grupate după raportul de dependenţă ce se poate stabili între ele.

Din analiza efectuată se poate conchide :

Clasele de distribuţie pot fi obţinute
1) pe baza ocurenţei unui cuvînt cheie ;
2) pe baza stabilirii unei sintagme, propoziţii sau fraze de bază.

Clasele de echivalenţă se stabilesc cu ajutorul :
1) ocurenţei unui cuvînt cheie ;
2) ocurenţei unor secvenţe cheie ;
3) sintagmelor, propoziţiilor sau frazelor de bază.

Considerăm că aplicarea metodei respective, în clasificarea actuală, ar duce la o grupare mai riguroasă a materialului liric. Stabilirea emblemelor, a secvenţelor recurente cu acelaşi rol, a sintagmelor, propoziţiilor sau fazelor de bază ar simplifica găsirea variantelor în cursul efectuării operaţiei de clasificare.

Datorită *distribuţiei defective* clasificarea ar oferi un inventar de motive cu semnificanţi similari în care însă se schimbă informaţia furnizată de motive, rezultat al schimbării cuvintelor cheie. Clasificarea ar ilustra astfel mai exact realitatea folclorică, avînd o posibilitate mai mare de a oferi unele din diversele ei aspecte. Clasa de distribuţie care ar include distribuţia defectivă ar grupa motive diferite din punctul de vedere al criteriilor tematice, dar ar furniza informaţii mai precise despre viaţa motivelor.

Sintagmele, propoziţiile de bază oferă posibilitatea grupării în clase de echivalenţă, în special a motivelor cu semnificanţi diferiţi sau care pot fi considerate după criteriile actuale ca făcînd parte din categorii tematice diferite. Astfel, în clasa de distribuţie intitulată *filozofie populară* ar putea intra motive nu numai cu caracter general meditativ, în care s-ar verifica sintagma de bază luată drept titlu, dar şi motive care în momentul actual fac parte din capitolul tematic *dragoste* sau altele din capitolul tematic *satirice*, avînd acelaşi caracter meditativ, fixat însă pe o anumită temă. Observaţia este valabilă şi pentru clasa de distribuţie *cucul*, care se subdivide în momentul actual între mai multe categorii tematice : *cîntece de jale*, *cîntece despre păsări*, *cîntece de dragoste*, *cîntece de cătănie*. Metoda noastră bazată pe procedeul distribuţiei ar justifica unirea acestor grupe în una singură. Cercetătorului interesat i s-ar oferi posibilitatea găsirii în catalog a variaţiei contextelor legate de distribuţia unui cuvînt cheie.

Ţinem să subliniem faptul că în aplicarea acestei metode am folosit mai mult experienţa de lucru obţinută în cursul clasificării capitolului *cîntece de jale*, referindu-ne rareori la alt material. Nu am luat în considerare motivele identice atît ca semnificaţi cît şi ca semnificanţi, deoarece, după părerea noastră, orice clasificare începe în mod real odată cu diversificarea materialului propus pentru acest scop. Principiile preconizate de C. Eretescu în articolul citat, referitor la acest aspect, vor constitui o condiţie iniţială de bază.

Nu ne-am ocupat de analiza materialului după stabilirea claselor de distribuţie, problemă ce solicită o atenţie deosebită, precum şi o discuţie aparte.

LA DISTRIBUTION — L'ANALYSE DISTRIBUTIONNELLE, UNE PRÉMISSE EN VUE D'UNE MÉTHODE DE CLASSIFICATION DE L'ŒUVRE LYRIQUE POPULAIRE ROUMAINE

RÉSUMÉ

Dans cet article l'auteur nous soumet une méthode de classification du matériel lyrique populaire, méthode qui a à sa base l'analyse distributionnelle.

Les motifs lyriques sont groupés dans de classes de distribution obtenues par l'occurrence des divers termes, ayant un rôle très important dans le contexte des motifs, c'est-à-dire, celui d'emblème.

Ce terme d'emblème, est obligatoire dans tous les motifs qui constituent sa classe de distribution.

Dans une classe de distribution, l'auteur distingue plusieurs classes d'équivalence, constituant le résultat de la classification des motifs ressemblants.

L'auteur se sert du concept de l'analyse distributionnelle utilisée dans la grammaire descriptive et également dans la grammaire transformationnelle.

Ainsi, il effectue l'analyse d'une classe de distribution, en y joignant les éclaircissements nécessaires.

Le résultat de l'analyse est le suivant, les classes de distribution pouvant être obtenues par :

1) l'occurrence d'un emblème ;
2) l'établissement d'un syntagme, proposition ou phrase de base ;

Les classes d'équivalence s'obtiennent par :

1) l'occurrence d'un emblème ;
2) l'occurrence de séquences ayant le rôle d'emblème ;
3) l'établissement des syntagmes, propositions, ou phrases de base.

La méthode proposée a l'avantage d'être capable de classifier les motifs, en accordant plus d'importance à leur structure, qu'à leur thématique. La classification finale, représenterait donc une classification des structures de base, en même temps qu'une classification des symboles lyriques populaires.

STUDIU MATEMATIC COMPARATIV AL UNOR VARIANTE ALE BALADEI „MIORIȚA”

TUDOR BĂLĂNESCU

INTRODUCERE

În lucrarea de față este prezentată o analiză comparativă a unor variante ale baladei „Miorița”, folosindu-se metodologia propusă în capitolul VII din [2].

Variantele au fost selecționate din [1], iar studiul făcut asupralor susține și motivează prin raționamente matematice poziția specială a variantei publicate de Vasile Alecsandri și scoate în evidență o variantă muntenească pe care estimarea depărtării semantice dintre variante, analiza grafului variantelor și studiul conexității gramaticale o situează printre baladele care se deosebesc esențial de tipul reprezentat prin varianta lui Vasile Alecsandri.

Anliza comparativă se face pe baza unei relații între texte și prin aprecierea matematică a gradului de apropiere structurală și semantică dintre variante, utilizînd o formulă care generalizează calculul depărtării semantice dintre texte, descris în [2], pag. 223. Rezultatul constă din două clasificări avînd drept criteriu de ierarhizare gradul de răspîndire al formulei tematice și respectiv depărtarea semantică. O nouă ierarhizare este obținută în urma analizei paradigmatice cantitative a conexității categoriei verbale (vezi [3], cap. VII și [2], cap. VII).

Sintetizarea celor trei ierarhizări particulare este realizată cu ajutorul unei metode propuse de acad. O. Onicescu în [5].

CLASIFICAREA VARIANTELOR BALADEI „MIORIȚA” UTILIZÎND TEORIA GRAFURILOR. O RELAȚIE ÎNTRE TEXTE

Fie T o mulțime de texte divizate în unități componente și ξ un număr real pozitiv și subunitar. Dacă x și y sînt texte din T, notăm prin $|x|$ numărul unităților ce alcătuiesc textul x, prin x-y textul format cu unități din x ce nu se găsesc în y și prin $x \cap y$ textul alcătuit din unități

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 2, p. 119–133, București, 1973

comune. Ignorînd succesiunea unităţilor constitutive în text, cele spuse anterior se regăsesc în noţiunile de cardinal al unei mulţimi, diferenţă a două mulţimi şi intersecţie a două mulţimi.

Relativ la numărul ξ se poate defini o relaţie R (ξ) între textele din T (vezi [2], cap. VII).

Definiţia 1. Dacă $x \in T$ şi $y \in T$, se spune că x este în relaţie de ξ — dependenţă cu y dacă $|x - y| \leqslant |y - x|$ şi $\frac{|x \cap y|}{|x|} \geqslant \xi$.

Proprietăţile următoare vor releva dependenţa caracterului acestei relaţii de numărul subunitar ξ.

Propoziţia 1. Relaţia R (0) este totală.

Într-adevăr, dacă x şi y sînt texte oarecare din T, avem $|x| \leqslant |y|$ sau $|y| \leqslant |x|$. În primul caz obţinem $|x - y| \leqslant |y - x|$ şi evident $\frac{|x \cap y|}{|x|} \geqslant 0$, deci x R (0) y. În cazul al doilea avem y R (0) x.

Pentru $\xi = 0$ se vede că orice două texte sînt în relaţie de dependenţă ; aceasta revine la o exigenţă scăzută punctului de vedere din care se stabileşte relaţia de dependenţă.

Propoziţia 2. Relaţia R(1) este relaţia de incluziune între mulţimi.

Într-adevăr x R (1) y înseamnă că $|x \cap y| \geqslant |x|$. Pe de altă parte $|x \cap y| \leqslant |x|$, deci $|x \cap y| = |x|$. Cum $x \cap y \subseteq x$, rezultă că $x \cap y = x$. Prin urmare $x \subseteq y$.

Invers, dacă $x \subseteq y$ atunci $|x - y| = 0$ şi deci $|x - y| \leqslant |y - x|$. În plus $x \cap y = x$, deci $\frac{|x \cap y|}{|x|} = 1$, ceea ce arată că x R (1) y. Comentînd această propoziţie, se remarcă exigenţa sporită a relaţiei de 1 — dependenţă ; un text este dependent de un altul dacă şi numai dacă este conţinut în acesta. În rest, alegerea lui ξ este dictată de natura materialului de studiat, precum şi de scopul studiului ; propoziţiile anterioare au prezentat cazurile limită ale acestei relaţii.

Propoziţia 3. Pentru $0 < \xi < 1$ relaţia R (ξ) nu este tranzitivă.

Propoziţia 4. R (ξ) este reflexivă, oricare ar fi ξ.

Propoziţia 5. Dacă x R (ξ) y, atunci $|x| \leqslant |y|$.

Într-adevăr, din x R (ξ) y deducem că $|x - y| \leqslant |y - x|$. Deoarece $x = (x \cap y) \cup (x - y)$ şi $y = (x \cap y) \cup (y - x)$, iar $x \cap y$ este disjunctă cu mulţimile $x - y$ şi $y - x$, avem $|x| \leqslant |y|$.

Considerînd acum închiderea tranzitivă a relaţiei R(ξ), mărim posibilitatea de a pune în dependenţă două texte oarecare din T şi avem la dispoziţie o preordine în mulţimea textelor.

Notăm $\overline{R}(\xi)$ închiderea tranzitivă a lui R(ξ). Pe lîngă faptul că e reflexivă şi tranzitivă, $\overline{R}(\xi)$ are următoarea proprietate :

Propoziţia 6. Dacă x $\overline{R}(\xi)$ y şi y $\overline{R}(\xi)$ x, atunci $|x| = |y|$.

Demonstraţie. Dacă x $\overline{R}(\xi)$y, atunci există $z_1, \ldots z_n$ texte din T astfel că $n \geqslant 2$, $z_1 = x$ şi $z_n = y$, iar z_i R (ξ) z_{i+1} pentru $1 \leqslant i \leqslant n - 1$.

Conform propoziţiei 5, avem $|z_i| \leqslant |z_{i+1}|$, aşadar $|x| \leqslant |y|$. Din y $\overline{R}$ (ξ) x deducem $|y| \leqslant |x|$.

Prin urmare, dacă două texte sînt în relaţia $\overline{R}(\xi)$ unul cu celălalt, atunci ele sînt alcătuite din acelaşi număr de unităţi.

Relaţia $R(\xi)$ introdusă în mulţimea T a textelor permite realizarea unui graf (T, A), unde $Ax = y$ dacă $x R(\xi) y$ pentru x oarecare din T (vezi [2], cap. VII).

Reprezentînd textele prin puncte în plan, iar relaţia $xR(\xi)\,y$ printr-o săgeată orientată de la x către y, obţinem imaginea grafică a dependenţelor dintre textele mulţimii T.

PROPOZIŢIA 7. Dacă în graful (T, A) există un circuit $x = (x_1, x_2, \ldots x_k)$, atunci textele $x_1, x_2, \ldots x_k$ au acelaşi număr de unităţi constitutive.

PROPOZIŢIA 8. Dacă în mulţimea T orice două texte distincte au un număr diferit de unităţi, atunci graful (T, A) nu are circuite.

VARIANTELE BALADEI „MIORIŢA"

Pentru mulţimea T a variantelor baladei „Mioriţa" selectate pentru acest studiu s-a luat $\xi = 0{,}4$ avînd în vedere gradul ridicat de deosebiri semantice, sintactice şi de limbă datorate modului oral de geneză şi circulaţie, propriu creaţiei populare.

Ca unităţi constitutive pentru textele poetice au fost alese versurile. Două versuri din balade distincte au fost considerate identice nu pe baza coincidenţei totale, ci au fost admise deosebiri sintactice cu condiţia ca majoritatea cuvintelor pline să fie comună.

Se studiază un număr de 15 variante, fiecare variantă fiind identificată printr-un nume care indică provenienţa regională urmat de un număr (vezi [1]). Variantele sînt următoarele : 1) Munt. 19 ; 2) Mold. 18 D ; 3) Mold. 16 B ; 4) Munt. 8 ; 5)Olt. 16 B ; 6) Mold. 27 ; 7) Olt. 16 C ; 8) Mold. 43 A ; 9) Dobr. 4 A ; 10) Mold. 43 B ; 11) Munt. 60 ; 12) Olt. 14 A ; 13) Olt. 14 B ; 14) Olt. 15 A ; 15) Olt. 20 A.

Pentru acest studiu, s-a urmărit selecţionarea variantelor din diferite regiuni ale ţării. În plus, dintr-o mulţime de variante $A = \{x_1, \ldots, x_n\}$ astfel că $x_i R(1)\, x_{i+1}$ pentru $i = 1, \ldots n-1$, a fost reţinută doar varianta x_n. Aceasta revine la utilizarea celei mai complete variante din mulţimea A, eliminînd textele culese de la informatori care au furnizat doar anumite părţi din variante.

Notînd fiecare variantă prin V_i, unde i este numărul de ordine din succesiunea de prezentare a baladelor (V_8 spre exemplu este varianta Mold. 43 A), şi avînd în vedere relaţia de 0,4 — dependenţă se construieşte graful din fig. 1.

O primă observaţie se poate face relativ la conexitatea acestui graf ; existenţa celor trei componente conexe — dintre care una formată doar din variante olteneşti — pune în evidenţă trei moduri distincte de realizarea a motivului mioritic.

Prima componentă C_1 conţine variantele V_1, V_2, V_3, V_4, V_5, V_6 şi V_7, componenta conexă C_2 e alcătuită din V_8, V_9, V_{10} şi V_{11}, iar restul variantelor V_{12}—V_{15} alcătuiesc componenta C_3. Se observă că nici o componentă

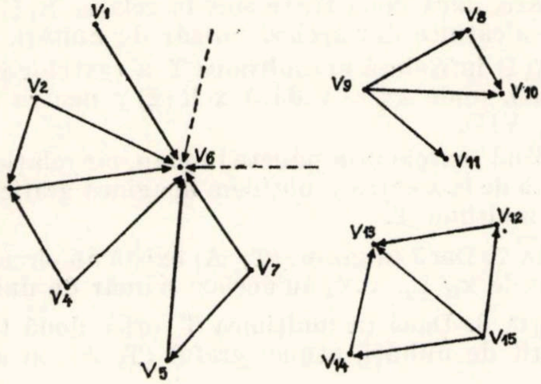


Fig. 1

nu conţine circuite. Existenţa unui circuit ar fi antrenat de altfel existenţa unor variante cu acelaşi număr de versuri (propoziţia 7), ceea ce nu e cazul pentru mulţimea de variante considerate. Este interesant de urmărit ce caracterizează variantele din fiecare componentă conexă şi cum sînt reflectate deosebirile de morfologie tematică dintre variante de apartenenţa la componente conexe distincte.

În componenta C_1 intră variantele de tip alecsandrian. Sînt numeroase şi de provenienţă regională diferită : din Moldova, Muntenia, Oltenia, Banat, Transilvania. Baladele de aici se desfăşoară după următoarea formulă tematică (vezi [1], pag. 207) :

1) cadrul epic iniţial : 1a) locul acţiunii ; 1b) transhumanţa ; 1c) personajele ; 1d) complotul ;

2) episodul mioarei năzdrăvane : 2a) mioara năzdrăvană ; 2b) dialogul cioban-mioară cu dezvăluirea complotului ;

3) testamentul ciobanului : 3a) locul îngropării ; 3b) obiectele înmormîntării ; 3c) plînsul oilor ;

4) alegoria morţii şi apoteoza ciobanului ;

5) episodul maicii bătrîne : 5a) întîlnirea cu „maica bătrînă" ; 5b) portretul ciobanului ;

6) episodul „nunta mioritică" : 6a) alegoria morţii ; 6b) cadrul nupţial.

Aceste şase episoade se realizează în proporţii diferite în fiecare variantă din C_1 şi complet în varianta datorată lui Vasile Alecsandri (V_6).

În componenta conexă C_2 formula tematică este la un moment dat diferită de cea prezentată mai sus. Episoadele : 1) cadrul epic iniţial ; 2) mioara năzdrăvană şi 3) testamentul ciobanului se întîlnesc şi aici ; acum sînt însă mai ample, cu descrieri amănunţite ale peisajului montan văzut fie de la mare distanţă spaţială (varianta Munt. 60), fie prezentat într-un amalgam de puternice senzaţii auditive (variantele Mold. 43 A şi Mold. 43 B). Următorul episod, 4) alegoria morţii, este la variantele din această componentă abia sugerat şi, în orice caz, lipsit de imagini apoteotice, proprii baladelor din C_1. Caracterul alegoric e slab, încît primejduieşte însăşi denumirea episodului; astfel, la varianta V_{11} (Munt. 60 sau „Oaia năzdrăvană") copilei plecate în căutarea ciobanului urma să-i fie ascunsă moartea după pînza destul de opacă a unei plecări : „. . . pe munte-n sus ;/prin vîrfuri cărunte,/dincolo de munte,/căvălaş să-şi dreg,/ flori ca să-i culeg,/ pentru nunta mea,/ce-o s-o fac cu ea". Episodul 5) „iubita ciobanului" este propriu acestei componente; imaginea copilei către care se îndreaptă gîndul ciobanului în ceasurile dinaintea morţii înlocuieşte sau completează episodul „maica bătrînă".

Desfăşurarea epică urmează mai departe căi diferite în cadrul acestei componente. Faptul este explicabil şi motivat de graful variantelor. În componenta C_2, varianta V_9 este punct de articulaţie; îndepărtarea ei creează două componente conexe : $C'_2 = \{V_8, V_{10}\}$ şi $C''_2 = \{V_{11}\}$, iar cele două căi distincte de dezvoltare epică se suprapun tocmai acestor componente.

Astfel, în C'_2 următorul episod este 6) întîlnirea copilei cu mioara (portretul ciobanului), urmat de 7) blestemul mamei şi 8) răspunsul ucigaşilor, în timp ce în C''_2 după episodul 5 urmează episodul 6) omorul — în care este prezentată prin versuri scurte şi repezi uciderea ciobanului.

Deosebirile morfologice dintre variantele componentelor C'_2 şi C''_2 determină mutaţii în semnificaţia baladelor; în timp ce finalul baladei V_{11} din C''_2, străbătut de puternice tonuri elegiace, impune — prin imaginea mioarei aşteptînd tristă sosirea copilei care nu mai vine — credinţa şi statornicia ca supremă valoare, finalul baladelor din C''_2 dezamăgeşte; dramatismul puternic adus de blestemul mamei, rostit cu sete de dreptate şi revoltă, este neutralizat de răspunsul ucigaşilor (vezi [1], pag. 104).

Trecînd de la deosebirile din cadrul componentei conexe C_2 la comparaţia cu componenta C_1, se remarcă faptul că imaginile pierd aici din grandoare şi solemnitate.

Componenta conexă C_3 e alcătuită doar din variante olteneşti; după cadrul epic iniţial, episodul mioarei năzdrăvane, testamentul ciobanului şi episodul maicii bătrîne, episoadele prezente în C_1 şi C_2 sînt înlocuite cu peregrinările infructuoase ale mamei către Dunăre, apoi către negură, pentru căutarea ciobanului.

O altă discuţie se poate angaja în jurul noţiunii de nucleu al grafului (T, A). Pentru determinarea nucleului e suficient să se stabilească nucleul fiecărei componente conexe. Componenta C_1 are varianta V_6 punct terminal. Mulţimea $\{V_6\}$ fiind şi exterior stabilă, înseamnă că $N_1 = \{V_6\}$ este nucleu al subgrafului $(C_1, {}^AC_1)$ (vezi [6]). Pentru componenta C_2, mulţimea punctelor terminale $\{V_{10}, V_{11}\}$ este exterior stabilă; prin urmare $N_2 = \{V_{10}, V_{11}\}$ este nucleu al subgrafului $(C_2, {}^AC_2)$. Analog, pentru componenta C_3 găsim nucleul $N_3 = \{V_{13}\}$. Nucleul grafului (T, A) este mulţimea $N = N_1 \cup N_2 \cup N_3 = \{V_6, V_{10}, V_{11}, V_{13}\}$. Graful fiind fără circuite, nucleul este unic.

Calitatea nucleului de a fi mulţime exterior stabilă şi interior stabilă maximală conferă variantelor din mulţimea N proprietăţi interesante; în primul rînd, nici o relaţie de 0,4 — dependenţă nu e posibilă între variantele nucleului; ele sînt deci reciproc independente; în plus, orice altă variantă este 0,4 dependentă de cel puţin o baladă din nucleu. Aceste proprietăţi justifică faptul că în continuare ne vom ocupa doar de variantele din nucleu. Mai întîi — o scurtă prezentare a lor.

Varianta V_6 este cea publicată de Vasile Alecsandri. Se observă că are o poziţie privilegiată în nucleu, prin numărul mare de variante dependente de ea.

Numărul lor este mult mai mare decît cele figurate în graf, dar au fost lăsate deoparte deoarece n-ar fi schimbat configuraţia nucleului prin nimic.

Varianta V_{10} — Mold. 43 B sau „Cîntecul mioarei" era foarte preţuită de Mihail Sadoveanu, care o situa pe acelaşi plan cu varianta lui Alecsandri.

Varianta V_{11} — Munt. 60 sau „Oaia nădrăvană" este şi ea o capodoperă a genului — mai ales prin autentica îmbogăţire a semnificaţiei: „fidelitatea ca supremă valoare — iată concluzia baladei" (vezi [1], pag. 108).

Varianta V_{13} — Olt. 14 E — a fost publicată de N. Plopşor în *Balada Mioriţei în Oltenia*, „Arhivele Olteniei", 1926. Se remarcă prin deosebita prospeţime a portretului ciobanului, realizat într-o formulă deosebită de cea alecsandriană.

Să urmărim acum cele trei componente conexe din punctul de vedere al bogăţiei reprezentării lor în nucleul grafului. Notînd prin c_i raportul $\frac{n_i}{m_i}$ unde m_i este numărul de variante al componentei C_i, iar n_i numărul de variante al acestei componente care se regăsesc în nucleul grafului, obţinem un număr subunitar ce măsoară densitatea fiecărei componente.

Se obţine $c_1 \leqslant 0{,}1$, $c_2 = 0{,}5$ şi $c_3 = 0{,}25$. Cea mai bine reprezentată în nucleu se dovedeşte a fi componenta C_2, urmată de variantele olteneşti din C_3, şi apoi la mare distanţă componenta C_1 a variantelor de tip alecsandrian. Cît despre variantele nucleului, se poate face o clasificare după numărul de variante dependente de fiecare din ele [în ordinea descrescătoare a cardinalului mulţimii $A^{-1}(V_i)$].

Ordinea este următoarea:

1) varianta V_6 — varianta lui Alecsandri;
2) varianta V_{13} — Olt. 14 E — de care depind trei variante;
3) varianta V_{10} — Mold. 43 B — cu două variante dependente;
4) varianta V_{11} — Munt. 60 — de care depinde o singură variantă.

Această ordonare nu dă decît gradul de răspîndire al fiecărei formule tematice reprezentate de cele patru variante ale nucleului, neantrenînd nici o discriminare valorică.

Atenţia este reţinută de variantele de pe ultimul loc, căci ar fi interesant de comparat balada V_{11} spre exemplu — de provenienţă muntenească şi de care depinde doar o singură variantă (dobrogeană) — cu „Mioriţa" lui Vasile Alecsandri, de care depinde un număr mare de variante din diferite regiuni ale ţării.

CLASIFICAREA VARIANTELOR NUCLEULUI ADOPTÎND CRITERII SEMANTICE

Un text T segmentat în unităţi minimale (cuvînt, propoziţie etc.) poate fi descris cu ajutorul codului binar. În funcţie de structura semantică a textului se stabileşte un număr de trăsături semantice care să permită o descriere optimă a fiecărei unităţi (vezi [2], cap. VII, pag. 223).

Fie $t_1, \ldots t_m$ aceste trăsături. Fiecărui segment i se asociază un cuvînt de lungime m în codul binar, astfel că simbolul de rang p din cuvînt este 1 sau 0 după cum trăsătura semantică t_p este sau nu prezentă în acest segment.

Dacă unităţile minimale sînt $S_1, \ldots, S_n$, atunci textul T este descris de o matrice T′ cu n linii şi m coloane, liniile sale fiind cuvintele binare asociate segmentelor $S_1, \ldots S_n$.

Pentru $t_1, \ldots, t_m$ fixate să considerăm mulţimea A a textelor ce pot fi descrise de aceste trăsături semantice, au acelaşi număr n de unităţi minimale şi între mulţimile de segmente a două texte oarecare se poate stabili o bijecţie justificată prin raţiuni de ordin semantic.

În A se poate introduce următoarea relaţie de echivalenţă între texte: $T_1 = T_2$ dacă $T'_1 = T'_2$. Vom nota prin T′ clasa de echivalenţă a lui T (notaţia clasei de echivalenţă coincide justificat cu notaţia pentru matricea asociată).

În mulţimea A′ a claselor de echivalenţă poate fi introdusă o distanţă definită astfel: $d(T'_1, T'_2) = \sum_{i=1}^{n} d(S_i, P_i)$ unde $S_1, \ldots S_n$ şi $P_1, \ldots, P_n$ sînt unităţile minimale ale textelor T_1 şi T_2 din clasele de echivalenţă T'_1, respectiv T'_2, iar $d(S_i, P_i)$ este distanţa Hamming între cuvintele de cod asociate celor două segmente.

În acest fel poate fi apreciată apropierea semantică dintre două texte oarecare din A.

Dacă textele nu mai au acelaşi număr de segmente sau nu e posibilă stabilirea unei bijecţii între mulţimile de segmente asociate celor două texte, atunci ecartul nu mai poate fi stabilit în maniera descrisă anterior. Este cazul variantelor baladei „Mioriţa". O evaluare a depărtării semantice se poate face şi în acest caz.

Presupunem că textul T_1 are n segmente, textul T_2 are p segmente şi numai un număr de s segmente pot fi puse în corespondenţă (aceste segmente vor fi numite „comune" pentru cele două texte).

Fie u numărul segmentelor ce aparţin lui T_1, dar nu aparţin lui T_2, şi v numărul segmentelor ce aparţin lui T_2, dar nu aparţin lui T_1.

Definim funcţia $D(T_1, T_2) = \frac{u + v + s}{s}$.

PROPOZIŢIA 8. Funcţia D este simetrică în u şi v descrescătoare în s.

PROPOZIŢIA 9. Dacă T_1 şi T_2 sînt texte din A, atunci $D(T_1, T_2) = 1$.

Într-adevăr, dacă $T_1, T_2 \in A$, atunci $u = v = 0$, iar $s = n$.

PROPOZIŢIA 10. Dacă T_1 şi T_2 nu au nici un segment comun, atunci $D(T_1, T_2) = +\infty$.

Pentru două texte T_1, T_2 cu s segmente comune să definim

$E(T_1, T_2) = D(T_1, T_2).\sum_{i=1}^{s} d(S_i, P_i)$, unde $S_1, \ldots, S_s$ şi $P_1, \ldots, P_s$ sînt segmentele comune celor două texte.

PROPOZIŢIA 11. Dacă $T_1, T_2 \in A$, atunci

$$E(T_1, T_2) = d(T_1, T_2).$$

Din propoziţiile anterioare se deduce că dacă T_1 şi T_2 aparţin lui A, atunci $E(T_1, T_2)$ este chiar distanţa semantică $d(T_1, T_2)$ şi creşte pe măsură ce numărul segmentelor comune descreşte, devenind infinită cînd T_1 şi T_2 nu au nici un segment comun. Aceste proprietăţi justifică folosirea funcţiei $E(T_1, T_2)$ pentru stabilirea unui ecart între texte.

DEPĂRTAREA SEMANTICĂ DINTRE VARIANTELE NUCLEULUI

Pentru descrierea celor patru variante ale nucleului au fost selecţionate un număr de 24 de trăsături semantice : 1) amplu ; 2) dinamism ; 3) anxietate ; 4) afecţiune ; 5) dureros ; 6) maiestuos ; 7) alegoric ; 8) duritate ; 9) încremenire ; 10) efemer ; 11) elegiac ; 12) sumbru ; 13) social ; 14) relaţie ; 15) singurătate ; 16) fabulos ; 17) grandios ; 18) echilibru ; 19) vizual ; 20) auditiv ; 21) idealizant ; 22) distanţă spaţială ; 23) obiect de cult ; 24) distanţă temporală.

Segmentarea variantelor şi cuvintelor binare asociate fiecărui segment sînt date în tabelele 1, 2, 3 şi 4. Fiecare simbol al cuvîntului corespunde unei trăsături semantice din cele 24 selectate, iar numărul lui de ordine este rangul trăsăturii semantice din prezentarea anterioară.

Vor fi prezentate în continuare modul în care au fost puse în corespondenţă episoadele diferitelor variante, precum şi valoarea distanţei d între segmente.

Pentru varianta lui Alecsandri şi varianta Mold. 43 B :

$d(S_1, P_1) = 8$; $d(S_2, P_2) = 2$; $d(S_3, P_3) = 1$; $d(S_4, P_4) = 6$; $d(S_5, P_5) = 2$; $d(S_6, P_6) = 4$; $d(S_7, P_7) = 4$; $d(S_9, P_{11}) = 6$; $d(S_{10}, P_{10}) = 2$; $d(S_{11}, P_{13}) = 4$.

Numărul segmentelor comune este $s = 10$. Se obţine

$$E(V_6, V_{10}) = 65.$$

Pentru varianta lui Alecsandri şi varianta Munt. 60 :

$d(S_1, P_1) = 4$; $d(S_2, P_2) = 4$; $d(S_3, P_3) = 6$; $d(S_5, P_4) = 3$; $d(S_6, P_5) = 3$; $d(S_7, P_6) = 9$; $d(S_8, P_7) = 1$; $d(S_9, P_9) = 11$; $E(V_6, V_{11}) = 80$.

Pentru varianta lui Alecsandri şi varianta Olt. 14 E :

$d(S_1, P_1) = 1$; $d(S_2, P_2) = 0$; $d(S_3, P_3) = 7$; $d(S_5, P_4) = 3$; $d(S_6, P_5) = 3$; $d(S_7, P_6) = 8$; $d(S_8, P_7) = 8$; $d(S_{10}, P_9) = 6$; $d(S_{11}, P_{10}) = 1$; $E(V_6, V_{13}) = 78$.

Pentru varianta Mold. 43 B și Munt. 60 :

$d(S_1, P_1) = 4$; $d(S_2, P_2) = 4$; $d(S_3, P_3) = 7$; $d(S_5, P_4) = 5$; $d(S_6, P_5) = 2$; $d(S_7, P_6) = 7$; $d(S_8, P_7) = 6$; $d(S_9, P_8) = 2$; $d(S_{11}, P_9) = 6$; $d(S_{13}, P_{11}) = 5$; $E(V_{10}, V_{11}) = 91$.

Pentru varianta Mold. 43 B și Olt. 14 E :

$d(S_1, P_1) = 7$; $d(S_2, P_2) = 2$; $d(S_3, P_3) = 6$; $d(S_5, P_4) = 3$; $d(S_6, P_5) = 5$; $d(S_7, P_6) = 6$; $d(S_8, P_7) = 6$; $d(S_{10}, P_9) = 4$; $d(S_{12}, P_{10}) = 4$; $d(S_{13}, P_{11}) = 5$; $E(V_{10}, V_{13}) = 91$.

Pentru varianta Munt. 60 și Olt. 14 E :

$d(S_1, P_1) = 3$; $d(S_2, P_2) = 4$; $d(S_3, P_3) = 5$; $d(S_4, P_4) = 4$; $d(S_5, P_5) = 6$; $d(S_6, P_6) = 9$; $d(S_7, P_7) = 9$; $d(S_{10}, P_8) = 5$; $d(S_{11}, P_{11}) = 6$; $E(V_{11}, V_{13}) = 114$.

Pentru fiecare variantă din nucleu se poate calcula valoarea medie a depărtării semantice

$$E(V_i) = \frac{1}{3} \sum_{\substack{j=1 \\ j \neq i}} E(V_i, V_j).$$

O clasificare în ordinea crescătoare a valorii $E(V_i)$ înseamnă o clasificare după gradul de depărtare semantică și structurală.

Ordinea este următoarea :

1) Varianta lui Alecsandri ; $E(V_6) = 223/3$.
2) Varianta Mold. 43 B ; $E(V_{11}) = 247/3$.
3) Varianta Olt. 14 E ; $E(V_{13}) = 283/3$.
4) Varianta Munt. 60 ; $E(V_{10}) = 285/3$.

Tab. 1

Cuvintele binare asociate variantei alecsandriene

Episodul	
1) Locul acțiunii	: 0 0 0 0 0 0 0 0 1 0 0 0 0 0 1 0 1 1 1 0 0 0 0 0
2) Transhumanța	: 0 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 1 0 0 0 1 0 0 0 0 0
3) Personajele	: 0 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 1 0 0 0 0 0 0
4) Complotul	: 0 1 1 0 0 0 0 1 0 0 0 1 1 0 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0
5) Mioara	: 0 0 1 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 1 0 1 0 1 0 0 0 0
6) Dezvăluirea complotului	: 1 1 1 1 0 0 0 0 0 0 0 1 0 1 1 1 0 0 0 0 0 0 0 0
7) Testamentul	: 0 0 0 1 1 1 0 0 1 0 0 0 0 0 1 1 0 1 0 1 0 0 0 0
8) Plînsul oilor	: 0 0 0 1 1 1 0 0 1 1 1 0 0 0 1 1 0 1 0 0 0 0 0 1
9) Alegoria morții	: 0 1 0 1 1 1 1 0 1 0 0 0 0 0 1 1 1 1 0 0 1 1 1 1
10) Maica bătrînă	: 1 1 1 1 1 0 0 0 0 0 0 0 0 1 1 0 0 0 1 0 1 0 0 1
11) Portretul	: 1 0 1 1 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0 1 0 0 0 1 0 1 0 0 0
12) Nunta mioritică	: 0 0 0 1 1 1 1 0 0 0 0 0 0 0 1 1 1 1 0 0 1 1 1 1

Tab. 2

Cuvintele binare asociate variantei Munt. 60

Episodul	
1) Locul acţiunii	1 0 0 0 0 0 0 0 1 0 0 0 0 0 1 0 0 1 1 1 0 1 0 0
2) Transhumanţa	0 1 0 0 0 0 0 0 1 0 0 0 0 0 1 0 0 1 0 0 0 1 0 0
3) Personajele	1 0 1 0 0 0 0 0 1 0 0 0 0 0 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0
4) Mioara	0 0 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 1 1 0 0 0 1 0 0 0 0
5) Dezvăluirea complotului	1 0 1 1 1 0 0 0 1 0 0 1 0 1 1 1 0 0 0 0 0 0 0 0
6) Testamentul	1 1 0 1 1 0 0 0 0 0 1 0 1 1 1 0 0 1 1 1 0 0 0 1
7) Plînsul oilor	1 0 0 1 1 1 0 0 1 1 1 0 0 0 1 1 0 1 0 0 0 0 0 1
8) Copila	1 1 1 1 1 0 0 0 0 0 1 0 0 1 1 0 0 1 0 0 0 1 0 1
9) Alegoria morţii	0 0 0 1 1 0 0 0 0 1 1 0 0 0 1 0 0 1 1 0 0 1 0 1
10) Omorul	1 1 1 0 1 0 0 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
11) Aşteptarea	1 0 0 1 1 0 0 0 0 1 1 0 0 0 1 1 0 0 0 0 1 1 0 1

Tab. 3

Cuvintele binare asociate variantei Mold. 43 B

Episodul	
1) Locul acţiunii	1 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 1 0 1 0 1 0 0
2) Transhumanţa	1 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 1 0 0 1 1 0 0 0 0 0
3) Personajele	0 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 1 0 0 0 1 0 0 0 0 0 0
4) Complotul	1 1 1 0 0 0 0 1 1 0 0 1 0 1 1 0 0 0 1 0 0 1 0 0
5) Mioara	0 0 0 1 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 1 0 1 0 1 0 0 0 0
6) Dezvăluirea complotului	1 1 1 1 1 0 0 1 1 0 0 1 0 1 1 1 0 0 0 0 1 0 0 0
7) Testamentul	1 0 0 1 1 0 0 0 1 0 1 0 0 0 1 1 0 1 0 1 0 0 1 0
8) Plînsul oilor	0 1 0 1 0 0 0 0 0 0 1 0 0 0 1 1 0 0 0 0 0 0 1 0
9) Copila	0 1 1 1 1 0 1 0 0 0 1 0 0 1 1 0 0 0 0 0 0 1 0 1
10) Maica bătrînă	1 0 1 1 1 0 0 0 0 0 1 0 0 1 1 0 0 0 1 0 1 0 0 1
11) Alegoria morţii	0 0 0 1 1 0 1 0 1 0 1 0 0 0 1 0 0 1 0 0 0 1 0 1
12) Portretul	1 0 0 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 1 1 0 1 0 0 0
13) Blestemul	1 0 0 1 1 0 0 0 1 1 1 0 0 0 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Tab. 4

Cuvintele binare asociate variantei Olt. 14 E

Episodul	
1) Locul acţiunii	0 0 0 0 0 0 0 0 1 0 0 0 0 0 1 0 0 1 1 0 0 0 0 0
2) Transhumanţa	0 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 1 0 0 0 1 0 0 0 0 0
3) Personajele	1 1 1 0 0 0 0 1 0 0 0 0 1 1 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0
4) Mioara	0 0 1 0 1 0 0 1 0 0 0 0 0 0 0 1 0 1 0 1 0 0 0 0
5) Dezvăluirea complotului	1 1 1 0 0 0 0 1 0 0 0 0 0 1 1 1 0 0 0 0 0 0 0 0
6) Testamentul	0 1 0 0 1 0 0 0 1 0 1 0 0 0 1 0 0 1 1 0 0 0 1 0
7) Plînsul oilor	0 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0 1 0 0 0 1
8) Omorul	0 0 1 1 0 0 1 0 0 0 0 1 1 0 0 0 1 1 0 0 0 0 0 0
9) Maica bătrînă	0 0 1 0 1 0 0 0 0 1 1 0 0 1 1 0 0 0 1 0 1 0 0 0
10) Portretul	1 1 1 1 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0 1 0 0 1 1 0 1 0 0 0
11) Căutarea	1 0 1 1 1 0 0 0 1 0 1 0 0 0 1 0 0 0 1 0 0 1 0 1

Se observă că varianta lui Alecsandri este nu numai cea mai răspîndită, dar şi cea mai apropiată sub raport semantic şi structural de celelalte tipuri de variante. Cît despre varianta muntenească ,,Oaia năzdrăvană'', care ocupă în graful analizat o poziţie singulară, s-a situat şi de data aceasta pe ultimul loc. Nu este deci numai cea mai puţin răspîndită, dar şi cea mai diferită de ansamblul celorlalte variante, iar modul deosebit de realizare artistică, excelînd prin minuţiozitate şi grijă pentru pitoresc, accentuează această deosebire.

Este interesant de observat că înlocuind criteriul de clasificare, adoptat anterior prin considerarea depărtării semantice numai faţă de varianta lui Alecsandri, ordonarea obţinută astfel este identică cu cea obţinută luînd în considerare depărtarea semnatică medie. Acest fapt subliniază importanţa variantei alecsandriene în ansamblul celor patru variante şi justifică utilizarea frecventă a variantei lui Alecsandri drept termen de referinţă.

STUDIUL CONEXITĂȚII CATEGORIEI VERBALE PENTRU VARIANTELE NUCLEULUI

În [3] este prezentată o măsură a apropierii dintre două obiecte a şi b decsrise de proprietăţile $p_1, p_2, \ldots, p_n$. Obiectele a şi b posedă o anumită proprietate p_i cu intensităţi diferite; aprecierea cantitativă a modului în care proprietatea p_i se întîlneşte printre calităţile obiectelor a şi b este făcută de două numere subunitare a_i şi b_i. Se impune restricţia $\Sigma a_i = 1$ şi $\Sigma b_i = 1$. Măsura de apropiere dintre obiectele a şi b este definită astfel: $T(a,b) = (\sum_i \sqrt{a_i b_i})^2$ (vezi [3], pag. 248).

Proprietăţile care urmează justifică numele „măsură de apropiere" dat funcţiei T.

PROPOZIȚIA 12. Dacă proprietăţile p_i sînt egal reprezentate în obiectele a şi b, atunci $T(a, b) = 1$.

PROPOZIȚIA 13. $T(a, b) = 0$ dacă şi numai dacă obiectele nu sînt legate (adică $a_i \neq 0$ implică $b_i = 0$ şi invers).

PROPOZIȚIA 14. $0 \leqslant T(a, b) \leqslant 1$.

Dacă avem un număr de obiecte $O_1, O_2, \ldots, O_p$, atunci se poate calcula măsura de apropiere a unui obiect O_i faţă de ansamblul celorlalte:

$$T(O_i) = \frac{p-1}{1} \sum_{\substack{j=1 \\ j \neq i}}^{p} (O_i, O_j)$$

Se vede că $T(O_i) = 1$ dacă şi numai dacă $T(O_i, O_i) = 1$ oricare ar fi j, iar $T(O_i) = 0$ dacă şi numai dacă $T(O_i, O_j) = 0$, oricare ar fi j. Prin urmare, numărul subunitar $T(O_i)$ măsoară gradul de apropiere al obiectului O_i faţă de ansamblul celorlalte obiecte şi poate fi luat drept criteriu de clasificare.

CONEXITATEA CATEGORIILOR GRAMATICALE

Studiul din acest capitol are la bază noţiunea de conexitate slabă a unui text în raport cu o categorie gramaticală definită şi descrisă în [2], cap. VII.

Pentru cele patru variante ale „Mioriței", a fost studiată conexitatea slabă în raport cu următoarele mulțimi de valori ale categoriei verbale: 1) prezent — indicativ; 2) perfect simplu — indicativ; 3) prezent — conjunctiv; prezent — condițional optativ, prezumtiv; 4) perfect compus — indicativ, mai mult ca perfect — indicativ; 5) imperfect — indicativ; 6) viitorul I — indicativ; 7) — gerunziu; 8) participiu; 9) imperativ; 10) supin.

S-a ales pentru studiu tocmai categoria verbală, deoarece aceasta lămurește și precizează semnificația baladei mai mult decît alte categorii gramaticale. Astfel, în varianta lui Vasile Alecsandri, una din componentele slab-conexe în raport cu mulțimea de valori prezent — conjunctiv, prezent condițional-optativ, prezumtiv este alcătuită din versurile care redau prima reacție a ciobanului în fața dezvăluirii complotului urzit și atitudinea sa față de situația potrivnică în care se află. Șansele în această înfruntare sînt inegal împărțite, iar atitudinea ciobanului în aceste împrejurimi poate fi ușor interpretată drept fatalistă.

Prezența condiționalului optativ și a conjunctivului în versurile „și de-a fi să mor/ în cîmp de mohor" demonstrează că nu moartea este acceptată de cioban, ci numai posibilitatea ei obiectivă (vezi [1], pag. 75).

Un alt exemplu care să probeze utilitatea considerării categoriei verbale drept criterii de comparare a celor patru variante din nucleu este furnizat de episodul complotului.

În varianta lui Alecsandri, versurile acestui episod aparțin singurei componente slab-conexe în raport cu valoarea perfect simplu — indicativ; momentul urzirii planului ucigaș este astfel situat în imediata vecinătate temporală a momentului apariției ciobanilor și a turmei. Echilibrul peisajului („Pe un picior de plai, / Pe-o gură de rai") este stricat și starea de liniște abia sugerată de apariția turmelor este amplificată prin hotărîrea de a ucide — luată parcă în pripă (prin prezența perfectului simplu) — a ciobanilor ungurean și vrîncean.

În celelalte variante, momentul urzirii complotului este situat în trecut. Gîndul ucigaș este mult frămîntat, iar în varianta Munt. 60 scopul omorului nu este numai însușirea dreptului celui ucis. În concluzie, categoria verbală e capabilă să diferențieze variantele, permițînd o comparație semnificativă a lor. Fiecare variantă este descrisă de un vector ale cărui componente reprezintă numărul de componente slab-conexe relative la mulțimile de valori gramaticale pe care le-am stabilit. Pentru varianta lui Alecsandri se obține vectorul (6,1,6,3,3,2,1,1,0,0), pentru varianta Mold. 43 B vectorul (14,0,7,12,2,4,4,4,1,0), pentru Munt. 60 (9,0,12,4,0,2,3,4,8,1), iar variantei Olt. 14 E i se asociază vectorul (9,0,6,11,1,3,1,2,7,0).

Variantele pot fi descrise de 10 proprietăți, proprietatea P_i fiind calitatea variantei de a fi slab-conexă în raport cu o mulțime de valori gramaticale (mulțimea de rang i în prezentarea făcută). Aprecierea cantitativă a acestei proprietăți se face prin raportul $v_i/\Sigma v_j$, unde v_i este componentă a vectorului asociat variantei. Utilizînd cele spuse despre analiza paradigmatică cantitativă, se calculează următoarele valori ale măsurii de apropiere:

$$T(V_6, V_{10}) = 0{,}866\,; \quad T(V_6, V_{11}) = 0{,}633\,; \quad T(V_6, V_{13}) = 0{,}717\,;$$

$$T(V_{10}, V_{11}) = 0{,}792\,; \quad T(V_{10}, V_{13}) = 0{,}899\,; \quad T(V_{11}, V_{13}) = 0{,}867.$$

Pe baza acestor valori se calculează măsura de apropiere globală:

$$T(V_6) = \frac{2{,}22}{3}; \quad T(V_{10}) = \frac{2{,}56}{3}; \quad T(V_{11}) = \frac{2{,}29}{3}; \quad T(V_{13}) = \frac{2{,}48}{3}.$$

Avem la dispoziţie o a treia clasificare a variantelor nucleului: 1) varianta Mold. 43 B; 2) Olt. 14 E; 3) Munt. 60; 4) varianta Alecsandri. Remarcăm că de data aceasta varianta lui Alecsandri ocupă ultimul loc, dovedindu-se din punctul de vedere al conexiunii gramaticale cea mai depărtată de ansamblul variantelor din nucleu.

Varianta Munt. 60, deşi nu mai ocupă ultimul loc, se dovedeşte totuşi a fi şi din acest punct de vedere deosebită de celelalte variante.

CONCLUZII

Ocupîndu-ne de problema raporturilor dintre cele patru variante ale „Mioriţei", am stabilit trei clasificări. Prima clasificare reflectă gradul de răspîndire a formulei tematice reprezentate de fiecare variantă, a doua clasificare are în vedere structura şi semantica variantelor, iar ultima clasificare este datorită analizei conexităţii categoriei verbale.

Se pune problema sintetizării celor trei clasificări într-o ierarhie finală. Ideea este naturală, dat fiind că ultimele două clasificări s-au făcut după un criteriu comun: depărtarea medie a fiecărei variante faţă de ansamblul celorlalte.

Problema este de a compara un număr de obiecte $O_1, \ldots O_n$ descrise de un număr de caracteristici $C_1, \ldots, C_m$. În [5], acad. O. Onicescu descrie următorul procedeu de estimare comparativă a unor obiecte, bazat pe ordonarea caracteristicilor de importanţă egală.

Pentru fiecare caracteristică C_i, se ordonează obiectele O_j în ordinea descrescătoare a locurilor ocupate în clasificarea făcută pe baza descrierii obiectelor O_j de caracteristica C_i.

Pentru un obiect O_j, fie $m_{k,j}$ un număr ce arată de cîte ori obiectul O_j a ocupat locul k. Considerăm $E(O_j) = \sum_{k=1}^{n} m_{k,j} \frac{1}{2^k}$.

Avem $\sum_{j} m_{k,j} = m$.

Valoarea maximă a lui $E(O_j)$ se obţine pentru $m_{1,j} = m$ şi $m_{k,j} = 0$ pentru $1 < k \leqslant n$. $E(O_j)_{\max} = \frac{m}{2}$ şi corespunde situaţiei în care obiectul O_j ocupă locul întîi în toate clasificările considerate.

Dacă O_j ocupă numai ultimul loc (n) în toate clasificările, atunci $E(O_j) = \frac{m}{2^n}$, valoare ce reprezintă minimul funcţiei $E(O_j)$. Prin urmare, clasificarea în ordinea descrescătoare a valorilor $E(O_j)$ sintetizează clasificările particulare.

În cazul nostru, drept caracteristici C_1, C_2, C_3 luăm criteriile adoptate pentru cele trei clasificări, iar obiectele O_1, O_2, O_3, O_4 vor fi variantele Mold. 27, Mold. 43 B, Olt. 14 E şi respectiv Munt. 60. Matricea (m_{kj}) $1 \leqslant k \leqslant 4, 1 \leqslant j \leqslant 4$ este următoarea :

$$\begin{pmatrix} 2 & 1 & 0 & 0 \\ 0 & 1 & 2 & 0 \\ 0 & 1 & 1 & 1 \\ 1 & 0 & 0 & 2 \end{pmatrix}$$

Prin urmare, $E(O_1) = 2 \cdot \frac{1}{2} + \frac{1}{2^4} = \frac{17}{16}$; $E(O_2) = \frac{1}{2} + \frac{1}{2^2} + \frac{1}{2^3} = \frac{14}{16}$;

$E(O_3) = 2 \cdot \frac{1}{2^2} + \frac{1}{2^3} = \frac{10}{16}$; $E(O_4) = \frac{1}{2^3} + \frac{2}{2^4} = \frac{4}{16}$ · Este deci impusă ordinea următoare :

1) Varianta Mold. 27 ; 2) Varianta Mold. 43 B ; 3) Varianta Olt. 14 E ; 4) Varianta Munt. 60.

Această clasificare este rezultatul analizei comparative făcute asupra celor patru variante şi ia în considerare gradul de răspîndire, tematica şi structura variantelor, precum şi asemănările gramaticale dintre ele. Din acest punct de vedere, varianta alecsandriană se dovedeşte a avea cele mai multe trăsături comune cu celelalte trei.

Este urmată la distanţă apreciabilă de varianta ,,Cîntecul mioarei'' şi apoi de varianta Olt. 14 E. Ultimul loc este deţinut de varianta muntenească ,,Oaia năzdrăvană''. Valoarea $E(O_4) = 4/16$ asociată ei o detaşează net de ansamblul celorlalte, recomandînd-o drept puţin înrudită cu celelalte tipuri.

Această deosebire este accentuată şi de faptul că ea aduce ,,o autentică îmbogăţire a motivului mioritic'' (vezi [1], pag. 104).

Avem astfel o ilustrare a modului în care metodele matematice sînt utilizate pentru ordonarea după anumite criterii a materialului folcloric. Desigur studiul poate fi completat fie prin considerarea unui număr mai mare de variante, fie îmbogăţind criteriile după care se face analiza ; utilizarea calculatorului electronic oferă posibilitatea prelucrării unui material folcloric amplu.

BIBLIOGRAFIE

1. Fochi, A., *Mioriţa*, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1964.
2. Marcus, S., *Poetica matematică*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1970.
3. Marcus, S., *Introduction mathematique à la linguistique structurale*, Dunod, 1967.
4. Marcus, S., Nicolau, E., Stati, S., *Introducere în lingvistica matematică*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1966.
5. Onicescu, O., *Procedee de estimare comparativă a unor obiecte purtătoare de mai multe caracteristici*, în ,,Revista de statistică'' an. 19, 1970, nr. 4, p. 3—11.

6. RUDEANU, S., *Notes sus l'existence et l'unicité du noyau d'un graphe*, în „Revue française de recherche operationnelle", 1964, no. 33.
7. SCHWARTZ, L., *Théorie des graphes et analyse littéraire*, în „Buletin mathématique de la S.S.M. de la R.S.R.", t. 14, 1970, nr. 2, p. 219–227.

ÉTUDE MATHÉMATIQE COMPARATIVE DE QUELQUES VARIANTES DE LA BALLADE «MIORIŢA»

RÉSUMÉ

La présente étude offre un exemple de la manière dont un matériel folklorique peut être ordonné en concordance avec certains critères, en utilisant des moyens mathématiques.

On étudie quinze variantes de la ballade populaire roumaine «Mioriţa» entre lesquelles s'introduit une relation de dépendance utilisée à la réalisation d'un graphe. En étudiant la connexité du graphe et en déterminant son noyau.on met en évidence quatre variantes indépendantes les unes des autres et dont la propriété est la suivante : toute variante qui n'appartient pas au noyau est dépendante d'une variante du noyau.

Ensuite l'étude s'occupe de ces quatre variantes du noyau ; on fait une estimation mathématique du degré du rapprochement structural et sémantique des variantes en vertu de vingt-quatre traits sémantiques et on fait une classification des variantes par ordre décroissant de la distance sémantique moyenne. En outre, on étudie la connexité faible de la catégorie verbale et on fait une analyse paradigmatique quantitative dont le résultat est une autre classification des variantes.

La synthèse de cette classification est faite en utilisant une méthode proposée par l'Acad. Prof. O. Onicescu. La première place dans la hiérarchie est occupée par la variante de V. Alecsandri, qui au point de vue thématique, structural, sémantique et grammatical s'est avérée la plus proche des autres trois variantes.

Foto: C. Brăiloiu 1937

MARIA LĂTĂREȚU

(1911—1972)

În ziua de 28 septembrie 1972 s-a stins din viaţă, fulgerată de o congestie cerebrală, în clipa în care părăsea scena unei mărunte localităţi din nordul Moldovei. A murit aşa cum în repetate rînduri şi-a dorit : pe scenă şi în puterea vîrstei ! Inima a încetat să-i bată cînd încă nu încetaseră aplauzele şi ovaţiile publicului, cu care — fermecat şi adînc impresionat — întîmpinase testamentul ei muzical : cîntecul „Vă las cîntecele mele" !

Un glas limpede, frumos timbrat, expresiv şi nespus de mlădios ; un nepreţuit tezaur folcloric regional, de acea mai autentică speţă, primenit fără contenire într-un neistovit proces de creaţie ; un fermecător stil de interpretare, în care formele ancestrale ale tradiţiei sînt mereu înnoite printr-o fericită sensibilitate, filtrate prin profunda trăire interioară a unei puternice personalităţi artistice, care dăltuieşte cu pătrundere, migală şi gingăşie fiecare întorsătură melodică, fiecare vorbă... Iată alesele însuşiri care au consacrat-o pe Maria Lătăreţu drept cea mai strălucită exponentă a minunatului folclor din Oltenia subcarpatică.

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 2, p. 135–137, Bucureşti, 1973

A văzut lumina zilei în Bălceştii Gorjului la 7 noiembrie 1911. Dealurile înveşmîntate cu livezi şi cu vii, străjuite spre miazănoapte de culmile avîntate spre tărie ale munţilor Vîlcanului, au alcătuit primul decor în care au răsunat cîntecele Mariţei lui nea Ion, pe cînd era abia de-o şchioapă. Îi plăcea tare mult să cînte, iar oamenii conteneau din lucru şi rezimaţi în sapă ascultau glasul subţire al copilei.

Primele cîntece le-a deprins de la mama ei, de fel din Novaci, sat de munte din apropiere, unde bunicul era fierar şi lăutar. Altele le-a învăţat de la taică-său, Ion Borcan, muncitor agricol şi în acelaşi timp fierar şi lăutar. Dar cele mai multe cîntece le-a auzit de la flăcăii şi fetele satului, care — cum ne spunea dînsa — ,,cîntau şi hăuleau de răsuna zăvoiul". Şi-a întregit repertoriul cu cîntecele păcurarilor şi buştenarilor din Novaci, cei mai mulţi veniţi de peste munte, de prin părţile Sibiului. Între ei, micuţa Mariţa, în vîrstă de numai 11 ani, şi-a făcut primii ani de ucenicie în taraful lui Costică Gîlcă, cu care a cutreierat satele din partea locului, cîntînd la nunţi, la hore, la bîlciuri.

A treia etapă de ,,învăţămînt muzical" s-a petrecut în satul Vădeni de lîngă Tîrgu-Jiu, unde a cîntat în taraful fratelui ei, Ion Borcan, lăutar vestit. Alături de el şi mai ales alături de soţia lui, cîntăreaţă încercată, şi-a desăvîrşit arta, învăţînd totodată să se acompanieze cu chitara, instrument care începuse în acea vreme să înlocuiască prin părţile Olteniei bătrîna cobză.

Nu împlineşte bine 16 ani cînd devine cîntăreaţa principală a tarafului soţului ei Tică Lătăreţu, viorist şi cîntăreţ în satul Leleşti, nu departe de Tîrgu-Jiu. De la plugarii şi chirigii de aici, Mariţa a învăţat străvechiul cîntec lung gorjenesc, un valoros mănunchi de cîntece haiduceşti, precum şi sumedenie de cîntece de stil nou, hore şi mai ales sîrbe — faimoasele sîrbe gorjeneşti! — , mereu primenite într-un neistovit ritm de creaţie populară contemporană.

În fine, un ultim popas pe meleagurile natale : Tîrgu-Jiu. De aci Maria Lătăreţu îşi continuă cu vrednicie peregrinările muzicale, ajungînd pînă în Izverna Mehedinţului, la hotarele Banatului. Şi tot aci vin să înveţe de la ea tinerele cîntăreţe gorjence care se ridicau pe atunci.

În 1937 Maria Lătăreţu este adusă în Bucureşti de către Constantin Brăiloiu, pentru imprimările pe disc ale Arhivei de folclor a Societăţii compozitorilor români. După cîteva şederi sporadice în capitală, se stabileşte pentru totdeauna aici, unde ani de-a rîndul desfăşoară o rodnică şi neobosită activitate artistică.

Prospeţimea şi frumuseţea repertoriului ei şi măiestria cu care-l însufleţeşte încîntă şi farmecă. Imprimă în repetate rînduri discuri de gramofon şi cîntă adesea la microfonul posturilor noastre de radio. Faima ei străbate de-a lungul şi de-a latul ţării şi mult dincolo de fruntariile ei.

În noile condiţii de viaţă din anii puterii populare, Maria Lătăreţu devine solista primei noastre orchestre de muzică populară de stat, întemeiată în 1949 pe lîngă Institutul de folclor : Orchestra ,,Barbu Lăutaru" de mai tîrziu. Păşind cu cinste pe estrada marilor săli de concert, ea duce faima cîntecului nostru popular în U.R.S.S., Cehoslovacia, Ungaria, Polonia, Iugoslavia, în Egipt şi în Siria. Maria Lătăreţu dobîndeşte o uriaşă popularitate, bucurîndu-se de cea mai înaltă preţuire din partea tuturor iubitorilor de cîntec popular.

Aidoma marilor interpreţi ai comorilor folclorului nostru, Maria Lătăreţu a fost totodată o deosebit de înzestrată creatoare. În ţarina bogată a fondului tradiţional de cîntece şi poezii, pe care le-a adunat în decursul peregrinărilor sale, ea a sădit necontenit gîndurile şi simţămintele noi pe care i le-a trezit viaţa. Un vers stingher, răsărit în amintire, au făcut-o să scornească altele noi, un crîmpei de cîntec a călăuzit-o către plămădirea unui cîntec nou. Preluate de popor, cîntecele create de ea au devenit folclor, îmbogăţind patriomoniul naţional de cîntec popular. Este destul să amintim cîteva din creaţiile sale, azi pe buzele tuturor iubitorilor de cîntec popu-

Iar: *Se ceartă bradul cu plopul, Cîntă păsările-n luncă, Sub strașina casei mele, Afară plouă și tună, Sus în deal pe poieniță, Cireșule, frunză rară, Gilortule, apă bună, Cîntă, cîntă, Gorjule* și încă cîte și cîte altele!

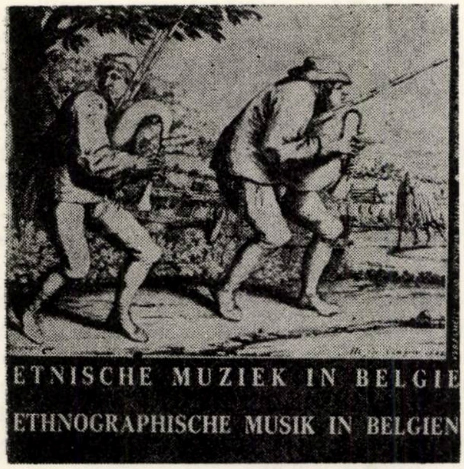
Rodnica activitate pe care Maria Lătărețu a desfășurat-o în slujba muzicii populare românești a fost apreciată și răsplătită. În 1952 a primit medalia „A 5-a Aniversare a Republicii Populare Române", în 1954 Ordinul Muncii clasa a III-a, iar în 1964 titlul de Artistă Emerită.

Marița a plecat dintre noi! Întristarea adîncă ce ne-a copleșit e alinată de moștenirea de frumuseți fără de preț pe care ne-a lăsat-o. Ea trăiește și va trăi prin minunatele înregistrări sonore care-i păstrează glasul și cîntările.

Tiberiu Alexandru

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU



1. *Etnische Muziek in Belgie. Musique ethnique en Belgique. Ethnographische Musik in Belgien. Ethnical Music in Belgium.* Verzameld door Hendrik Daems. Belgische Radio en Televisie, DL 111 427. Discul (30 cm, 33 ture), pe lîngă succinte date imprimate pe copertă, este însoţit de o cuprinzătoare broşură (76 pagini) cu explicaţii în limbile flamandă, franceză, germană şi engleză.

Cele 27 de piese vocale şi instrumentale, culese de Hendrik Daems între anii 1951 şi 1967, sînt orînduite în şase categorii : a) Forme arhaice sau istorice (1—4) ; b) Imitaţii ale sunetelor din natură (5—9) ; c) Mistere şi Balade (10—13) ; d) Carillon (14) ; e) Cîntece ale copiilor (15—20) şi f) Jocuri populare (21—27). Materiale folclorice deosebit de valoroase şi de interesante, ele spulberă părerea multora că în Belgia muzica populară tradiţională nu mai poate fi găsită decît sub formă de obiecte de muzeu. Folclorul vieţuieşte încă în multiple forme. Trebuie însă să ştii cum să te apropii de oameni, cum să le cîştigi încrederea şi cum să culegi. Spre deosebire de popoarele mediteraneene sau balcanice, poporul belgian are o fire închisă. Cercetătorul trebuie să dea dovadă de mult tact şi răbdare. El trebuie să se ferească să nu tulbure în vreun fel oarecare desfăşurarea firească a manifestărilor folclorice, a datinilor, a obiceiurilor. În acest chip va putea aduna în decursul anilor o documentaţie etnică originală.

Cîntecele şi naraţiunile depăşesc atît ca număr, cît şi ca interes muzica instrumentală. Aceasta păstrează totuşi importante vestigii. Culegerea de faţă cuprinde cele mai de seamă piese vocale şi instrumentale ale muzicii tradiţionale autohtone culese în ultimele două decenii.

Primul exemplu, un cîntec dintr-o Pasiune, într-un stil silabic străvechi, cules în 1954 de la un cîntăreţ din ,,rommelpot'', care peregrina prin părţile Flandrei şi ale Franţei de miazănoapte, prezintă un interes particular pentru folclorul nostru : auzim glasul unui instrument muzical înrudit cu buhaiul, străvechea tobă de frecare a sărbătorilor noastre de iarnă. Numele rubedeniei belgiene diferă de la un ţinut la altul : *rommelpot* la apus de Escaut, *foekepot* la răsărit de acest fluviu, *kettemoer* în Flandra occidentală şi *le cri de la belle-mère* (ţipătul soacrei) în ţinu-

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 2, p. 139–148, Bucureşti, 1973

turile din preajma frontierei franceze. Instrumentul, foarte vechi, poate fi văzut în numeroase desene și picturi primitive și medievale. Altădată a îndeplinit o funcție magică-vrăjitorească. Este făcut dintr-un recipient de lemn sau din lut ars, în formă de butoiaș, înalt de 20—30 cm. Gura îi este acoperită cu o bășică de porc bine întinsă. În centrul acesteia se află o protuberanță în care e legat, cu o sforicică, un bețișor. Mîna umezită alunecă de sus în jos și de jos în sus de-a lungul bețișorului. Rezultă un sunet asemănător cu mugetul buhaiului nostru.

Atmosferă similară cu dansurile noastre cu măști de Anul nou respiră exemplul imediat următor : „Dansul nebunului" din cadrul unui obicei muzical etnic, și anume procesiunea de la Mater în cinstea unei sfinte din partea locului. Este o muzică de procesiune pur instrumentală, fapt deosebit de rar. Costumul dansatorului, confecționat din romburi de mătase galbenă și verde, poartă pe toată suprafața clopoței de aramă. Ei sună în decursul jocului, împletindu-și zornăitul cu muzica unui fluier cu șase găuri (*fijfer*), acompaniat de o tobă (*trom*). Autorul presupune că obîrșia muzicii datează din veacul al XVII-lea. Ea prezintă unele reminiscențe ale fanfarelor militare spaniole și franceze. „Nebunul" dansează pe drum, în fața cortegiului, precum și la casa fiecărui gospodar, în credința că oameni și vite vor fi feriți de boli. Asemenea datini fac legătura între muzica Misterelor și cea a cîntăreților nomazi care cutreierau bîlciurile. Și în Țara Valonă, între Sambre și Meuse, muzica tipică procesiunilor este cîntată din fluier și tobă. Repertoriul muzicanților din Gerpinnes (exemplul 4) este alcătuit din arii militare franceze din veacul al XVII-lea. Fluierele cîntă într-o gamă majoră, dar se opresc pe sensibilă (septima mare), contrar regulilor sistemului muzical scolastic.

Ca pretutindenea, păstorii își cheamă animalele cu ajutorul unor semnale. Aici ele sînt vocale, ca și în Scandinavia (vezi nr. 2/1971 al revistei noastre). Hendrik Daems a izbutit să culeagă în 1963 cîteva străvechi chemări de acest fel la Elst. Ele mai răsună în zona Flobecq, ca și în părțile flamande și valone, aceleași în ciuda diferențelor lingvistice, ceea ce dovedește marea lor vechime.

Între piesele inspirate de sunetele naturii întîlnim și două cîntece copilărești : un cîntec pentru jucat copiii pe genunchi, al cărui ritm imită pașii calului (exemplul 6), și un exemplu de polifonie primitivă realizată în decursul jocului, o interesantă transpunere a cîntecului păsărilor în limbajul muzical propriu folclorului copiilor (exemplul 7). Tot aci sînt incluse : un cîntec de muncă cu strigături tipice bătutului palplanșelor la lucrările de îndiguire, cheiuri și poduri (exemplul 8) și un cîntec de trecere de la imitarea sunetelor din natură la lirism, cu mai multe variante notate în trecut, cea mai veche datînd din 1563 (exemplul 9).

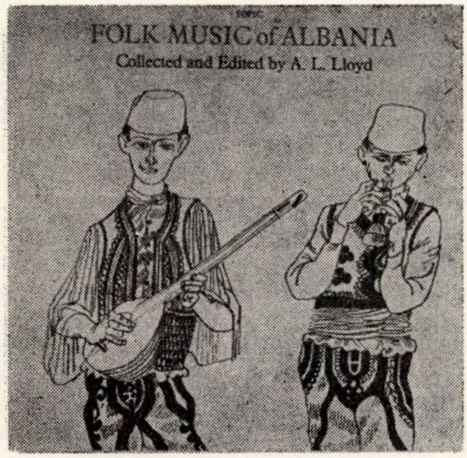
Repertoriul epic e prezent printr-o variantă a baladei despre cei patru oaspeți ai locurilor sfinte (*De vier gasten*), cu o melodică de structură pentatonică, înregistrată în 1951 de la o țărancă în vîrstă de 50 de ani, de fel din Laarne (exemplul 10). Îi urmează balada despre moartea lui Jean Renaud, și ea cu substrat pentatonic, cîntată în limba franceză. Informatorul, pictorul Alfred Bastin, de 77 de ani, a învățat această baladă de obîrșie nordică în tranșeele de la Nieuport în 1914—1918, din gura unor țărani francezi din Hazebroek (Flandra franceză). Tema despre tripla moarte a tatălui, a mamei și a copilului lor este cunoscută și în zona Liège, precum și în Scandinavia — unde se crede că-și are obîrșia — , în Scoția și la basci, de-a lungul coastelor iberice (exemplul 11). Balada lui Sir Halewijn (exemplul 12), culeasă în 1960 la Kalken (Flandra orientală), cîntată în modul hipodorian, cu un incipit tipic pentru Credo gregorian, este legată de legenda unui fel de Orfeu flamand, a cărui cîntare împietrea și subjuga ascultătorii. O tînără fată a scăpat totuși de vrajă prin curajul și îndemînarea de care a dat dovadă, eliberînd țara de acest primejdios seducător. Alături de balade : Cîntecul lui Evermarus (exemplul 13), din Misterul cu același nume de la Ruten. Este o străveche cîntare tradițională. În 1968 s-a sărbătorit a mia reprezentare a Misterului, desfășurată anual în preajma mormîntului eroului, lîngă care a izvorît o fîntînă miraculoasă, înconjurată de șapte arbori. Legăturile acestei cîntări cu muzica religioasă medievală sînt evidente.

Carillonul (*beiaard*), acest ingenios joc de clopote, este prin excelenţă un instrument popular. Montat în turlele principalelor sate şi tîrguri din Belgia (în Flandra sînt peste două sute !), el anunţă moartea, dă alarmă în ceas de primejdie şi sună cu prilejul bîlciurilor săptămînale şi al sărbătorilor de peste an. Numărul clopotelor este foarte diferit. În sate sînt puţine. Lipsesc clopotele mari, cu zvon adînc, care au făcut vestite o seamă de carilloane. Altădată erau mînuite cu ajutorul unei claviaturi şi al unui pedalier, cu clapele lovite cu pumnul, cu antebraţul sau cu piciorul. Azi ele sînt mecanizate şi sună orele, ca cel din Mespelare, înregistrat de E. Daems în 1951. Clopotele acestui carillon au un trecut zbuciumat. Ţăranii acestor meleaguri le-au demontat adesea şi le-au ascuns de năvălitori, care le căutau ca să le prefacă în tunuri. Daems scrie : ,,Zadarnic armatele au căutat să şi le însuşească : spaniolii (secolul al XVI-lea), austriecii (secolul al XVII-lea), francezii (secolul al XVIII-lea), olandezii (secolul al XIX-lea), germanii (secolul al XX-lea). Zadarnic au cercat în 1966 mecenaţii americani să le cumpere''. Mai mult decît un simbol al libertăţii pe care carillonul îl reprezintă, pentru flamanzi el este o fiinţă vie, care face parte din colectivitate şi într-un chip o reprezintă.

Folclorul copiilor este prezent prin chemări şi strigături nearticulate, subliniate de duruitoare (*ratel*). Unele reprezentări în vechile picturi, mai ales la Breughel, atribuiesc duruitoarei un important rol în manifestări mistice şi cabalistice (exemplul 15). Urmează un cîntec pentru dans în cerc (exemplul 16), un cîntec pentru dansat cu coarda, cu limbaj în care se amestecă cuvinte franţuzeşti şi frînturi din vechi dansuri populare, între care *La Carmagnole* (exemplul 17) ; un cîntec de stea, pe care copiii din Zele (Flandra orientală) îl cîntă purtînd o stea din hîrtie (exemplul 18) ; un cîntec de Sfîntul Martin (11 noiembrie), cîntat de mici grupuri în travesti ce colindă de la o casă la alta, purtînd o păpuşă înfăţişînd sfîntul, cu mitră de hîrtie pe cap şi în loc de cîrjă episcopală cu un polonic ; ca şi piţărăii noştri, micii belgieni ocărăsc aspru pe cei care nu-i primesc, chemînd toate nenorocirile pe capul lor (exemplul 20). În fine, o veche şi interesantă cîntare cu funcţie mnemotehnică : ,,numărătoarea împletitoarelor de dantele'', înregistrată de la elevele unei şcoli de dantelărie din Brugge, între 6 şi 20 de ani, în decursul lucrului : cîntarea fiecărui vers al cîntecului este precedată de rostirea unei cifre care indică ordinea deplasării acelor. Lungimea versurilor este variabilă, în funcţie cu lungimea diferitelor detalii ale dantelei. De îndată ce încep să cînte, tinerele lucrătoare par transfigurate. Nu au urechi decît pentru cîntec şi ochi pentru fuse, viteza este accelerată, încît se pare că o forţă magică le cufundă într-o frenezie a muncii.

O înregistrare pe viu — ca cele mai multe dealtfel — ne aduce ambianţa sonoră de petrecere exuberantă a Carnavalului din Binche, altădată rit de fecundare a gliei. La Binche tobele joacă un rol primordial. Ritmul lor, pe alocurea asimetric (aksak) se împleteşte cu cel al clopoţeilor aninaţi de brîul mascaţilor, cu vădit rol apotropaic (exemplul 21). Un ,,Kreupeldans'' (dansul estropiaţilor) din Diest (Brabant) este un cadril popular cu conţinut satiric : el ia în derîdere un castelan din veacul al XVIII-lea, schilod, care teroriza ţinutul (exemplul 22). Într-un cîntec de carnaval din Kessenich (Limburg) auzim din nou glasul buhaiului, numit aci *foekepot*. Mînuit de ,,heraldul nebunilor'', mugetul lui susţine un cîntec cu metrică suplă : un ciclu de 11 versuri, număr căruia i s-a atribuit cîndva putere magică (exemplul 23). Îi urmează un cîntec de joc intonat de fetele din Wetteren în ziua de Sfîntul Petru, în timp ce dansează în cerc în jurul unui foc sau unor lumînări aprinse, sub o cunună imensă de trandafiri suspendată deasupra uliţei (exemplul 24). Melodia acestui dans, ca şi a cîntecului anterior amintesc cîntecele de copii. Un cîntec de Anul nou, cîntat de patru bărbaţi pe uliţele din Zele, înregistrat în 1962, prezintă o polifonie rudimentară : o improvizaţie pornind de la ideea unor voci paralele ajunge la combinaţii orizontale de melodii diferite (exemplul 25). Între ,,jocurile populare'' se află şi o baladă, *Germaine de la Germaine*, cîntată cu o reprezentaţie scenică schematică sub formă de tablouri vivante. A fost culeasă în 1954 de la o croitoreasă din Oignies, în vîrstă de 68 de ani. Este cîntată în limba franceză (exemplul 26). Discul se încheie cu un *Cramignon* din Liège, dans în lanţ asemănător cu *Farandola*. Spre deosebire de acesta, exclusiv instrumental, dansul tipic orașului Liège se desfășoară pe cîntec. Al doilea vers al fiecărei strofe revine ca prim vers al strofei următoare, iar melodia curge fără nici o întrerupere. Fiecare strofă descrie cu haz tipuri populare din oraș (exemplul 27).

Audierea documentelor sonore culese de Hendrik Daems instruiește și bucură totodată iubitorii de cîntec popular.


TOPIC
FOLK MUSIC of ALBANIA
Collected and Edited by A. L. Lloyd

2. *Folk Music of Albania.* Collected and edited by A.L. Lloyd, Topic 12T154. Discul (30 cm, 33 ture) este însoțit de o broșură (8 pagini), cu explicații, textele poetice ale cîntecelor în albaneză și în traducere engleză, desene ale instrumentelor muzicale *çifteli, gajdë, zumare* și *cyledyjare,* cu arătarea acordajului (în unele cazuri și a dimensiunilor) și harta țării cu indicarea locurilor de unde provin exemplele.

Albert L. Lloyd s-a născut la 29 februarie 1908 în Londra. A rămas orfan de la vîrsta de 16 ani. Rudele l-au trimis în Australia ca să-și facă un rost în viață. Timp de zece ani a muncit ca cioban la marii proprietari de oi. Cînta laolaltă cu ceilalți ciobani. Aici se află și primele începuturi ale activității sale de cîntăreț popular și de folclorist : a notat vreo cinci sute de texte poetice ale cîntecelor auzite de la tovarășii săi de muncă, toți de limbă engleză. Timp de patru ani a lucrat ca simplu marinar și timp de doi ani ca balenier în Antarctica, după care s-a înapoiat în Anglia.

Singura școală de care a avut parte este cea parcursă pînă la vîrsta de 16 ani. A învățat apoi singur, îndeobște în perioade de șomaj, cînd își petrecea timpul în biblioteci. Vorbește limbile franceză, germană, spaniolă și norvegiană (aceasta din urmă învățată pe cînd era balenier, de la tovarășii săi de muncă, mai toți norvegieni).

În țara noastră a fost în mai multe rînduri. A făcut și unele culegeri de folclor, însoțit pe teren de folcloristul Gheorghe Ciobanu. A mai făcut culegeri de folclor în Albania, Bulgaria, Argentina, Bolivia, Brazilia, Noua Guinee și în Iordania (de la beduini).

Este activ colaborator al Corporației britanice de radio și televiziune, BBC. Un film de televiziune despre folclorul industrial din Anglia, făcut recent, a dus la turnarea unui film despre folclorul românesc din Maramureș, în colaborare cu Institutul de etnografie și folclor din București (1—12 octombrie 1972).

A.L. Lloyd a publicat mai multe culegeri de folclor muzical, precum și antologii pe discuri, atît în calitate de interpret de cîntece populare, cît și în calitate de culegător de folclor. Dintre acestea din urmă cităm : *Australian Songs and Ballads* (Topic Records), *Romanian Folk Music* (Topic Records), *The Folk Music of Bulgaria* (Columbia Records), *The Iron Muse : Industrial Folk Songs and Ballads* (Topic Records), *Leviathan! Ballads and Songs of the Whaling Trade* (Topic Records), *Folk Music of Bulgaria* (Topic Records) ș.a.

Discul de față cuprinde cu totul 19 piese, acoperind în bună parte diferitele categorii ale folclorului albanez, culese în toamna anului 1965.

În vreme ce la nord de rîul Shkumbin, care împarte țara în două, cîntecele sînt mai ales aspre și eroice, în sudul acestuia sînt în general romantice și lirice. În nord muzica este omofonă, pe o singură voce, iar în sud — cu excepția cîntecelor de leagăn și a bocetelor — este polifonică, pe două, trei sau patru voci, susținute îndeobște de un ison (*isso*) și nu o dată pipărate de fermecătoare disonanțe. Stilurile polifonice pot varia după regiune, tipul cîntecului, vîrsta şi sexul interpreților, ca şi ramura etnică din care fac parte. Cîntecele polifonice pot fi : melodie şi ison ori melodie și contramelodie (2 voci), melodie, contramelodie și ison (3 voci), melodie, contramelodie și ison la două voci (4 voci). Isonul poate fi intonat pe o singură silabă sau pe cuvinte ; poate fi invariabil sau schimbat pe potriva desfăşurării melodiei pe care o susține.

Creația de cîntece pe teme moderne este foarte vie în Albania socialistă. Se dezvoltă forme folclorice noi, dar pînă în prezent vechile forme dovedesc o mare tenacitate.

Viața pastorală a înlesnit cultivarea multor instrumente muzicale populare aerofone, cum ar fi fluierul păstoresc fără dop cu şase găuri pentru degete (*fyell*), similar cu fluierul moldovenesc. Fluierul gemănat *(cyledyjare)* are patru găuri pe țeava din dreapta plus a cincea în spatele țevii, deasupra celorlalte, şi trei găuri pe țeava din stînga (la nivelul primelor trei de pe prima țeavă). Se întîlneşte în partea meridională a țării. Fluierul din dreapta este folosit pentru melodie,iar celălalt pentru un ison variabil. Polifonia sa este înrudită cu practica vocală specifică în partea locului. Din el cîntă mai ales păstorii, fie melodii legate funcțional de munca lor specifică, fie cîntări de ascultat, între care *vajtime* (cîntece de jale). Nu se foloseşte nici pentru dans, nici pentru acompaniatul cîntecelor vocale. *Zumare* este un clarinet dublu cu cîte cinci găuri pe fiecare țeavă, cu ancii de trestie ca ale cimpoaielor de la noi. Cele două țevi — şi ele din trestie—, legate una de alta cu lînă și ceară, se continuă printr-un pavilion făcut din corn de vacă sau de capră. Instrumentul poate fi văzut pe monumentele Egiptului încă din anii 2500 î.e.n. Instrumentul este foarte răspîndit în Orient, pînă în Indonezia. Un instrument asemănător a supraviețuit pînă în veacul al XVIII-lea la păstorii englezi şi în Țara Galilor. Numele lui albanez este înrudit cu cel arab : *zumara*, precum și cu ebraicul *zmr*. Din *zumare* cîntă cu precădere păstorii de capre. (Din ascultarea unei melodii pastorale cîntate din acest instrument se înțelege că instrumentiștii albanezi se folosesc de o tehnică de suflat specială — cunoscută și în Orientul Apropiat—,care îngăduie să se cînte fără vreo întrerupere. Se inspiră pe nas, căutînd să fie întotdeauna o rezervă de aer în cavitatea bucală. În timp ce aerul e presat în anciile instrumentului cu ajutorul muşchilor faciali, se inspiră spre a reînnoi provizia de aer.) Alt aerofon cu ancii este cimpoiul (*gajdë*), întîlnit pe o fîșie îngustă de teren de-a lungul frontierei de răsărit. Instrumentul are o carabă simplă (*pipka*) cu șase (?) găuri pentru degete (după cum reiese din descriere, schița și scara instrumentului date de autor). Scara lui este majoră cu treapta a şaptea coborîtă, cu un ison pe fundamentală sau pe cvinta acesteia, scos de bîzoi (*buçalla*). Cimpoiul este acompaniat în mod obişnuit de o tamburină mare cu o singură membrană (*daire*).

Un cordofon întîlnit pretutindeni pentru muzica de dans, pentru melodii de ascultat ori pentru acompanierea baladelor și cîntecelor este lăuta *çifteli*. Are o cutie de rezonanță în formă de pară și un gît lung prevăzut cu 11—13 frete, deasupra căruia sînt întinse două coarde. Acestea sînt acordate într-un interval de cvartă. Acordajul poate fi însă diferit de la un instrumentist la altul sau modificat după piesa care urmează să fie cîntată. Se întîlnesc acordaje la unison, la secundă, la terță ori la cvintă. Coarda de sus, mai subțire, este destinată melodiei, în vreme ce coarda cealaltă îi ține hangul. Executanților din *çifteli* le place să-și învioreze ritmul melodiilor lovind cutia de rezonanță cu degetul mic. Vioara cu o singură coardă (*lahutë*), înrudită cu *gusla* iugoslavă, slujeşte la acompanierea cîntecelor epice. Poate fi întîlnită doar în partea cea mai de nord a țării. În orașe pot fi întîlnite cordofone cu coarde ciupite de origine orientală. *Saze* este un fel de tambură cu zece strune orînduite în trei coruri (5—2—3), cu gîtul lung divizat de frete, care permit divizarea octavei în 17 părți, deci posibilitatea intonării unor microintervale. Odinioară foarte populară în Skhodër, *saze* este pe cale de dispariție (unul din ultimii virtuoşi a murit în 1965). Se mai întîlneşte *llaute*, cu opt coarde orînduite în patru coruri (acordate la —re — sol — do). Ca plectru se foloseşte o pană de vultur. Unul dintre maeştrii acestui instrument este țiganul Qerim Baki din Korçe. O improvizație cîntată de dînsul este întru totul asemenea ,,taqasimului" oriental (exemplul 14).

În timpuri mai noi au început să pătrundă la ţară felurite instrumente de fabrică, mai ales în sudul ţării, unde în cooperativele agricole se desvoltă mici ansambluri alcătuite din clarinet, acordeon şi tobă.

Dintre piesele gravate pe acest valoros disc un interes cu totul deosebit îl prezintă ,,Kaba vençe'' (exemplul 16), o improvizaţie instrumentală executată de Refki Taho, 35 ani (clarinet), Hysen Zizolli, 35 ani (acordeon), şi Ahmet Metolli, 29 ani (tobă). Este o apropiată variantă a doinei noastre, urmată de un joc care aduce cu ,,Hăulita''. Asemenea improvizaţii instrumentale — scrie A.L. Lloyd — , cunoscute îndeobşte sub numele ,,Kaba'' sau ,,E qare'', sînt înrudite cu o formă muzicală puternic recitativă întîlnită pe o mare întindere teritorială. Originară poate din Persia, ea s-a întins pînă în Tibet şi în Cambodgia. Albania şi Algeria reprezintă limitele de apus. Kollessa în Ucraina, Bartók în România au consacrat studii speciale acestei ciudate forme muzicale, bazată pe un fel de osatură melodică, după anume reguli destul de vagi, umplută de interpret după bunul său plac. Ca şi bluesurile din S.U.A., fiecare interpretare a acestei cîntări este dureros de familiară, totuşi întotdeauna proaspătă şi diferită. Aşa cum am arătat în alte ocazii, obîrşia doinei propriu-zise este încă departe de a fi lămurită. Rămîne de văzut dacă poate fi vorba de o uriaşă răspîndire a unui anume fel de cîntare sau dacă melodii similare au putut lua naştere concomitent la popoare diferite, aflate însă în condiţii de dezvoltare asemănătoare.

Înrudită cu doina este şi improvizaţia instrumentală ,,Kaba me Gërnetë'' (exemplul 19), cîntată de Rakip Muhaxhiri, 37 ani (clarinet), Festim Përmeti, 28 ani (vioară), Qerim Baki, 52 ani (llaute), şi Qerim Hajre, 35 ani (acordeon).

Ar mai fi încă multe de spus despre muzica acestui disc, despre cîntările vocale polifonice — unele aidoma cîntărilor fărşeroţilor — cu texte lirice, epice sau de creaţie contemporană, despre jocuri şi cîntece de joc (unele în ritm aksak), despre balade, cîntece păstoreşti, despre bocet, lăzărel ş.a. Ne oprim însă aici, nu fără a mărturisi că este vorba de un disc deosebit de valoros, atît prin documentele sonore pe care le pune în circulaţie, cît şi prin chipul în care autorul le-a orînduit şi le-a explicat. Pe bună dreptate discul a fost cinstit în 1969, la Berlin, cu ,,Deutsche Schallplatten Preis'' (Secţiunea folclorică).

musik från bulgarien
inspelning och redigering deben bhattacharya

3. *Musik från Bulgarien.* Inspelning och redigering Deben Bhattacharya. Expo Norr Riks LPX 4, Stereo. Discul (30 cm, 33 ture) este prezentat într-o elegantă mapă cu zece pagini de text explicativ în suedeză, ilustrat de 18 fotografii făcute de autor, harta ţării, desene şi viniete. Traducere din engleză (limbă în care a fost scris textul explicativ) : Birgit Lundin. Redactor : Lena Roth. Grafica : Ingi Kirsebom. Cele 18 piese cîte cuprinde discul au fost înregistrate de autor în octombrie 1965.

După o introducere în care se schiţează cadrul geografic şi se parcurge în fugă istoria Bulgariei, consideraţii asupra cărora nu ne oprim, se dau succinte date — nu întotdeauna foarte exacte — despre muzica populară, despre dansul popular, precum şi despre instrumentele muzicale specifice folclorului bulgăresc.

Cultura populară s-a păstrat şi o tradiţie vie neîntreruptă s-a dezvoltat datorită munţilor şi dragostei bulgarilor pentru familie şi pentru viaţa socială. Ţăranii se iau de mînă şi într-un lanţ mare de oameni dansează *horo*, în sunetele muzicii vocale. Cîntarea antifonică în grupuri coordonate de bărbaţi şi de femei este o artă foarte dezvoltată. Se cîntă fie la unison, fie diafonic. Cîntarea diferă în raport cu regiunea. Cîntecele diafonice, bunăoară, sînt populare în sud-estul ţării, unde trei sau mai mulţi inşi cîntă şi un număr similar de indivizi răspund (!?). În diafonie o persoană cîntă, iar restul asigură o a doua voce, într-un ton ceva mai coborît. Altă trăsătură interesantă a cîntării diafonice este suprapunerea parţială a vocilor : înainte ca primul grup să fi sfîrşit începe grupul al doilea. Asemenea confuzii între antifonie şi diafonie nu ajută la înţelegerea folclorului muzical bulgăresc.

Cea mai mare parte a muzicii populare din Bulgaria o constituie muzica de dans şi cîntecele. Tematica lor diferă mult ,,de la rutina prozaică a trudei zilnice la lirismul timpului liber într-o viaţă de muncă grea''. Cîntecele de şezătoare (*sedenka*) sînt tot atît de importante ca şi cîntecele de muncă. După autor materialul poate fi clasificat în următoarele grupe : 1) Cîntece de muncă — seceriş, creşterea vitelor (?) etc ; 2) Cîntecele *sedenka* (de şezătoare) — cîntece de odihnă combinată cu muncă manuală (!) ; 3) Cîntece de nuntă — şi alte cîntece ceremoniale ; 4) Cîntece calendaristice — colinde ş.a. şi 5) Cîntece haiduceşti — cîntece de răzvrătire şi în afara legii.

Bulgaria este bogată şi în jocuri în cerc. Acestea se înrudesc strîns cu cîntatul în grup : metrul versurilor şi ritmul cîntecelor sînt adesea pe potrivă. Cea mai obişnuită muzică de dans este în 2/4. Dansurile cele mai speciale sînt însă cu timpi inegali : în 7/16 *Raceniţa* (exemplele 8 şi 11), 9/16 *Daiciovo Horo* (exemplul 13), în 11/16 *Gankino Horo* (exemplul 15) etc.

În ciuda numărului mare de cîntece şi de jocuri, instrumentele de muzică populară sînt puţine la număr. Instrumentele satelor sînt *cavalul*, *gaida*, *tambura*, *bugaria* şi *gadulca*. Se folosesc atît pentru dansuri, cît şi pentru acompanierea cîntecelor.

1. *Cavalul* este fluierul păstoresc tipic. Este de mărimi diferite şi sonorităţi felurite. Are şase (?) sau şapte găuri pentru degete în faţă şi una în spate pentru degetul mare. Ţeava este deschisă la amîndouă capetele. Cîteodată *cavalul* constă din trei tuburi separate înfipte unul într-altul.

2. *Gaida*, unul din cele mai apreciate instrumente muzicale, este un cimpoi din piele de capră. Are un bîzoi şi o carabă cu şase pînă la opt găuri pentru degete. Este folosit cîteodată alternativ cu cîntatul vocal. Muzica, adesea improvizatorică, este bogat ornamentată.

3. *Tambura*, asemănătoare cu alt instrument cu coarde ciupite numit *bugaria*, este o lăută cu gîtul lung de aproximativ 50 cm. Are două perechi de coarde metalice, ciupite cu un plectru de lemn. E folosită la acompanierea cîntecelor. Există şi tambure cu patru perechi de coarde.

4. *Gadulca* sau *gusla* este un instrument cu gît scurt arcuit şi corp în formă de pară din lemn de dud, cu trei coarde pentru melodie şi un număr variabil de coarde de rezonanţă. Ca multe instrumente orientale cu coarde şi arcuş, *gadulca* este ţinută vertical, sprijinită de genunchi.

Cele 18 piese cîte cuprinde discul de faţă au fost orînduite în două categorii, la care autorul pare că ţine în mod deosebit (vezi şi nr. 3/1972 al revistei noastre) : ,,tradiţie sătească'' (prima faţă) şi ,,tradiţie orăşenească'' (a doua faţă). Materialul nu se supune însă unei astfel de clasificări. Eterogen, el cuprinde, alături de piese al căror caracter de autenticitate este bine păstrat, prelucrări în care intervenţia creatorului cult este esenţială. Acestea din urmă : un ,,Cîntec de dragoste'' (exemplul 10), un ,,Cîntec de joc : Horo'' (exemplul 14), pentru solistă şi cor, şi alt ,,Cîntec de dragoste'', pentru două soliste şi cor, (exemplul 18), nu pot fi considerate folclor, în ciuda vocilor cu emisiune vocală populară caracteristică. Prin prelucrarea lor armonică, ingenioasă şi de bun gust, chiar dacă aceasta porneşte de la anume elemente de polifonie populară şi chiar dacă materialul melodic este popular, ele sînt creaţii culte şi trebuiesc socotite ca atare. Este chiar nevoie, cred, să se indice în astfel de cazuri numele compozitorului. Acestea ar putea, într-un oarecare fel, să fie incluse într-o ,,tradiţie orăşenească''.

S-ar putea îngloba în aceeaşi categorie şi muzica populară aranjată şi lustruită, devenită ,,bun de consum" (ca şi obiectele de artizanat), ca de pildă un ,,Horo" interpretat de un grup instrumental alcătuit din caval, cimpoi, gadulcă şi tambură (exemplul 9). Dar nu se înţelege deloc de ce un cîntec de nuntă urmat de o *Răceniţă*, cîntate din cimpoi (exemplul 11), se consideră ,,tradiţie orăşenească"? Aşijderea un alt cîntec de nuntă (exemplul 12) sau un cîntec de şezătoare (exemplul 16), cîntate de cîte o cîntăreaţă neacompaniată, un *Daiciovo Horo* cîntat din caval (exemplul 13), un *Gankino Horo* cîntat din gadulcă (exemplul 15) sau un *Horo* cîntat din tambură (exemplul 17), toate fără vreun acompaniament! Faptul că soliştii fac actualmente parte din Ansamblul folcloric al Radioteleviziunii din Sofia nu îndreptăţeşte etichetarea pieselor cîntate de ei drept orăşeneşti, cu atît mai mult cu cît ei au interpretat piese din folclorul ţărănesc, din zonele de unde sînt de pămînt. Ele nu diferă de piesele similare gravate pe prima faţă a discului şi etichetate ,,tradiţie sătească", şi anume: două cîntece de seceriş (nu ni se arată dacă sînt cumva ceremoniale), cîntate într-o interesantă diafonie de un grup de şapte femei (exemplele 1 şi 2), un cîntec, pare-se epic, cu caracter oriental, acompaniat de tambură (exemplul 3), un *Horo* de nuntă, antifonic, cîntat de femei şi de bărbaţi, cu diafonii la fiecare grup (exemplul 4), o colindă în ritm aksak de tip iambic, izoritmică, cîntată antifonic (exemplul 5), un cîntec păstoresc cîntat alternativ din cimpoi şi din gură — ar fi fost cazul să se arate dacă acesta face parte din repertoriul păstoresc propriu-zis sau dacă este un cîntec oarecare cu text inspirat din viaţa păstorească — urmat de un *Horo* (exemplul 6), un al doilea cîntec păstoresc, acesta vocal (exemplul 7), şi un cîntec tărăgănat urmat de o *Răceniţă*, cîntate din caval (exemplul 8).

folkmusik från rumänien

4. *Folkmusik från Rumänien.* Inspelning och redigering Deben Bhattacharya. Expo Norr Riks LPX 5, Stereo. Înregistrări sonore şi fotografii: Deben Bhattacharya (unele din biblioteca lui Nordiska Museet, primite din partea Institutului de etnografie şi folclor din Bucureşti). Textul: Deben Bhattacharya şi Östen Sjöstrand. Redactor şi traducător al textului original în engleză: Lena Roth. Grafica: Ingi Kirsebom. Discul (30 cm, 33 ture) este însoţit de trei pagini cu explicaţii în suedeză, ilustrate de nouă fotografii cu instrumente populare (tulnic, tilincă, caval, fluier, fluieraş moldovenesc, nai, cimpoi, cobză şi ţambal mic), un desen al unei ocarine şi şase desene (ouă încondeiate).

Discul cuprinde 17 piese, înregistrate în 1965 din Lăzăreni (Bihor), Leşu (Bistriţa-Năsăud), Cîmpulung Moldovenesc (Suceava) şi Bucureşti. Şi de astă dată sînt grupate în ,,tradiţie sătească" (nouă piese, gravate pe prima faţă a discului) şi ,,tradiţie orăşenească" (opt piese, gravate pe cealaltă faţă a discului). Această etichetare arbitrară se bazează, pare-se, pe locul culegerii: la ţară, respectiv în provincie, sau în Capitală. Se scapă din vedere faptul că la ţară circulă frecvent creaţii de provenienţă urbană, după cum în Capitală sau în marile oraşe se pot auzi şi culege creaţii săteşti de cea mai autentică speţă.

Lăsînd la o parte consideraţiunile geografico-istorice asupra ţării scrise de Östen Sjöstrand, mă voi referi în cele ce urmează doar la explicaţiile privitoare la folclorul nostru muzical, la piesele gravate pe discul de faţă, elaborate de Deben Bhattacharya. Textul său enunţă alte două tradiţii muzicale distincte: una cu rădăcina în cultura ţărănească, exprimată de înşişi ţăranii, şi alta de factură profesionistă, trăgîndu-se din „moştenirea lăutărească". Lăutarii distrează lumea atît în oraşe, cît şi în sate. Ei cîntă în general în grup, folosind viorile, contrabasul, ţambalul, acordeonul şi diferite feluri de fluiere (!?). Repertoriul lor este eteroclit, iar stilul de execuţie mai puţin tradiţional decît cel ţărănesc. Am arătat cu alt prilej (nr. 3/1972 al revistei noastre) că nimic nu justifică o astfel de împărţire a folclorului muzical românesc. Lăutarii sînt în primul rînd deţinătorii unui repertoriu muzical tradiţional, pe care l-au preluat şi pe care-l vehiculează, cu osebire lăutarii de la ţară.

Repertoriul de jocuri este foarte bogat. În diferite regiuni ale ţării există tarafuri săteşti care cîntă între 50 şi 75 de jocuri fără a se uita pe vreun fel de note. Nunta este unul din cele mai importante prilejuri cînd lăutarii sînt solicitaţi să-şi dezvăluie îndemînarea profesională. Se joacă diferite hore, jocuri în cerc de mare amploare. Alături de acestea mai sînt numeroase dansuri solistice şi de perechi, care variază ca formă şi stil de la o regiune la alta.

Stilul popular de cîntare este şi el foarte variat : plecînd de la melodia recitativă a unei simple balade pînă la doina foarte stilizată, cu ornamentaţie vocală complexă (!?). Cea mai mare parte a repertoriului vocal se compune din cîntece lirice, cîntece ceremoniale, cîntece de muncă şi cîntece legate de anotimpuri (!).

Termenul de *doină* a fost folosit odinioară pentru bocete (!?). Sub acest nume se înţelege un anume tip de melodie care foloseşte o calitate specială de sunet pentru a exprima tensiunea efectivă şi conţinutul emoţional al cîntării. Doina românească are un fond comun cu spaniolul *flamenco*. Amîndouă cîntările — doina pe de o parte şi flamenco pe de altă parte — aparţin unor ţări latine care au suferit o înrîurire islamică. Şi o ţară şi alta adăpostesc un important număr de evrei şi de ţigani, aceştia din urmă înzestraţi cu harul muzicii. Se deduce de aci că doina, ca şi flamenco, îşi trag obîrşia dintr-o viţă latină, înrîurită de islam, de evrei şi mai ales de ţigani, ceea ce este cel puţin absurd ! Ni se mai spune că doina şi flamenco exprimă durere şi nostalgie, fără să fie sentimentale. În expresia ei, doina este însă cu mult mai variată decît flamenco. Trebuie spus că autorul înţelege prin doină — ca mai toată lumea — orice melodie tărăgănată, cu ritm liber, mişcare rubato şi caracter oarecum melancolic, nu melodiile de tipul „lung", pe care folcloriştii români le numesc, după pilda lui Brăiloiu, doine propriu-zise.

Şi în descrierea — dealtfel foarte succintă — a instrumentelor muzicale folosite de români s-au strecurat greşeli. Vioara este cel mai popular dintre toate instrumentele (!?). Se folosesc însă un mare număr de aerofone şi de cordofone : de la o simplă coajă de mesteacăn pînă la complicatul ţambal. Instrumentele muzicale cele mai folosite în zilele noastre, în afară de vioară, clarinet şi contrabas, sînt : buciumul, cavalul, cimpoiul, cobza, fluierul, naiul, ocarina, ţambalul, tilinca, toba şi trişca. Această ciudată enumerare nu ţine seamă nici măcar de chipul în care diferitele instrumente apar pe cele două feţe ale discului. Călăuzindu-se după terminologia regională dată de informatorii săi ocazionali, autorul afirmă că fluierul este din metal cu ţeava deschisă la amîndouă capetele, iar trişca fluierul cu dop şi şase găuri pentru degete. În realitate cavalul, fluierul propriu-zis, tilinca, trişca şi naiul sînt felurite tipuri de fluiere. Trişca este numele dat în Ţara de Sus şi în cea mai mare parte a Transilvaniei fluierului mic cu dop şi şase găuri pentru degete. În unele părţi ale Moldovei trişca este fluierul mic fără dop şi şase găuri ş.a.m.d.

Greşeli destule şi în explicaţiile — şi acestea succinte — date la fiecare melodie în parte. *Sankte Pers ballad* (balada Sfîntului Petru), cîntată de un bihorean, este în realitate o colindă (exemplul 3). A fost înregistrată în întregime, deşi structura ei muzicală de forma ARfrA nu îndreptăţeşte o durată de cinci minute, într-un disc care vrea să cuprindă cît mai mult şi cît mai multe din bogatul şi variatul nostru folclor muzical. *Främlingens doina* (Doina străinului), cîntată din fluier moldovenesc de Larion Marica din Leşu (Bistriţa-Năsăud), este cunoscutul cîntec transilvănean „Cînd eram în sat la mine" (exemplul 4). Nu este o doină propriu-zisă, ca şi următoarea, *Doina på trişcă* (exemplul 5), cîntată de trei „trişcaşi" din aceeaşi localitate, din fluiere cu dop şi şase găuri. Doină propriu-zisă este în schimb *Fåraherdens doina* (doină păstorească), cîntată din fluieraş moldovenesc de Ilie Cazac şi din cobză de Petruţ Ţăranu, amîndoi din Fundul Moldovei (Suceava). Era cazul să se spună că e vorba aci de celebra povestire muzicală a ciobanului care şi-a pierdut oile (exemplul 9). Mai întîlnim pe prima faţă a discului o frumoasă ,,hore'' bihoreană—socotită şi ea doină (exemplul 1), un *Mărunţel* bihorean cîntat de doi viorişti (exemplul 2), o ,,văleancă'' cîntată din tilincă de Mihai Lăcătuş din Cîmpulung Moldovenesc, greşit explicată drept melodie de dans, cînd de fapt e un cîntec propriu-zis doinit. Era aci cazul să se arate că tilinca, cu ţeava complet deschisă la amîndouă capetele, fără găuri pentru degete, este îndeaproape înrudită cu *sälgflöjt*, fluierul de salcie al suedezilor, ca şi cu norvegianul *seljefløyte* (exemplul 6). Mai întîlnim pe prima faţă a discului un semnal bucovinean din bucium (exemplul 7) şi jocul ,,Leuşteanca'', cîntat din fluieraş moldovenesc şi din cobză de ţăranii lăutari de mai sus (exemplul 8). Calitatea acustică a pieselor gravate pe această faţă a discului lasă în general de dorit, ca şi la celălalt disc cu folclor românesc scos de Deben Bhattacharya (vezi nr. 3/1972 al revistei).

Cele opt piese de pe a doua faţă a discului au fost înregistrate de la cîţiva cunoscuţi interpreţi de profesie : Ion Lăceanu (fluier, caval, ocarină şi cimpoi), Dobre Constantin (nai), Grigore Kiazim (cobză), Petre Săbădeanu şi Radu Neguţ (voce). I-a acompaniat o mică formaţie din Orchestra de muzică populară a Radioteleviziunii Române, formată din viori, fluier, nai, clarinet, cobză, ţambal şi contrabas. Piesele cîntate de ei — o doină oltenească cîntată de Radu Neguţ (exemplul 10), ,,Doina Oltului'' cîntată de I. Lăceanu din fluier (exemplul 11), un brîu cîntat de acelaşi din caval (exemplul 12), un cîntec de joc transilvănean cîntat de P. Săbădeanu (exemplul 13), o geampara şi încă un joc dobrogean cîntate din cobză de G. Kiazim (exemplul 14), un cîntec de stil nou cîntat din ocarină de I. Lăceanu (exemplul 15), o altă geampara cîntată din cimpoi de acelaşi (exemplu 16), ,,Hai Buzău'' şi ,,Ciocîrlia'' cîntate din nai de Dobre Constantin (exemplul 17) — nu se încadrează cîtuşi de puţin în vreo ,,tradiţie orăşenească'' oarecare !

Discul de faţă ar fi putut fi mai bun dacă autorul ar fi studiat temeinic cîntecul popular românesc. Pe coperta discului dînsul aduce mulţumiri Institutului de etnografie şi folclor, dar ajutorul ştiinţific al acestuia nu se vede, dimpotrivă. Era necesar ca autorul să fi colaborat cu casa Electrecord — aşa cum s-ar fi cuvenit ! Ar fi beneficiat de un material documentar care l-ar fi ferit de multe din greşelile săvîrşite. Din păcate, discul de faţă, ca şi celălalt închinat folclorului românesc (vezi nr. 3/1972) pun în circulaţie documente sonore nu întotdeauna din cele mai semnificative, însoţite de informaţii eronate. Este mare păcat !

RECENZII

ATANASIE MARIAN MARIENESCU, *Poezii populare din Transilvania.* Ediţie îngrijită de Eugen Blăjan, prefaţă de Ovidiu Bîrlea, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, XLI p. + 820 p. + 20 p. ilustr.

Editura ,,Minerva'' a avut iniţiativa de a aduna într-un volum colecţia de poezii populare a folcloristului bănăţean Atanasie Marian Marienescu. Pe lîngă culegerile publicate de Marienescu în cele trei volume apărute în 1859, 1861 şi 1867, editorul a adăugat şi numeroase culegeri publicate în periodice, precum şi pe cele ce se păstrează în manuscrisul de la Biblioteca Mitropoliei din Sibiu. Se publică deci balade şi colinde lumeşti, edite şi inedite ; hore prelucrate şi neprelucrate ; datini din publicaţii şi manuscrise. Ultima parte a cărţii cuprinde articole şi scrisori în legătură cu preocupările folcloristice ale lui Marienescu (p. 747—772), precum şi două ,,poezii ocazionale'' ale folcloristului (p. 773—777).

Prefaţa semnată de Ovidiu Bîrlea prezintă biografia lui At.Marienescu şi analizează activitatea lui folcloristică (p. V—XXXVIII). Volumul se încheie cu un aparat ştiinţific în care Eugen Blăjan prezintă manuscrisul nr. 254 din Biblioteca Mitropoliei din Sibiu (p. 781—788) şi dă un indice de culegători, de informatori şi de localităţi (p. 789—796), un glosar (p. 797—805) şi o bibliografie (p. 806—821).

Atît prefaţa, semnată de Ovidiu Bîrlea, cît şi contribuţiile editorului au menirea de a ajuta la cunoaşterea şi completarea vieţii şi activităţii lui Marienescu, precum şi la lămurirea epocii în care şi-a desfăşurat activitatea.

Din păcate, atît prefaţa lui Ovidiu Bîrlea, cît şi completările editorului trădează carenţe de documentare insuficientă asupra vieţii şi activităţii ştiinţifice a folcloristului. Din aceste motive se fac numeroase confuzii, pe care, în cele ce urmează, vom căuta să le lămurim. În acest fel, sperăm să-i ajutăm ca la o viitoare ediţie să le înlăture.

În felul de a lucra al lui Ovidiu Bîrlea la biografia lui Marienescu, constatăm cu regret că nu foloseşte materialele privitoare la Marienescu intrate în patrimoniul public de mulţi ani, materiale care l-ar fi ajutat să-şi completeze informaţiile despre activitatea lui de publicist. Astfel O. Bîrlea nu foloseşte jurnalul lui Marienescu dintre 1853—1857, care i-ar fi dat indicaţii preţioase asupra preocupărilor şi legăturilor lui din acel timp. Nu foloseşte nici corespondenţa lui Atanasie Şandor cu Patrichie Popescu. O. Bîrlea regretă că nu a putut afla ,,dacă mama lui Marienescu a fost rudă cu cunoscutul profesor Atanasie Şandor de la preparandia din Arad'' (p. XXXIII, nota 2). Dacă folosea această corespondenţă, ar fi putut afla că Marienescu era nepotul lui Atanasie Şandor şi, mai mult chiar, că Şandor l-a ajutat materialiceşte la terminarea studiilor. (Biblioteca Academiei, manuscrisul 1015, f. 168 verso, f. 183, f. 209.)

Era bine dacă Ovidiu Bîrlea ar fi cuprins în cercetarea sa şi articolele publicate de Marienescu. Acestea l-ar fi ajutat să evite unele afirmaţii ca : ,,Cu toate acestea, bănăţenii îl vor revendica complet, deşi el se va strădui să lucreze pentru întreaga Transilvanie'' (p. VI). Dacă

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 2, p. 149—155, Bucureşti, 1973

O. Bîrlea parcurgea articolele lui Marienescu, ar fi constatat că în repetate rînduri Marienescu şi-a manifestat apartenenţa provincială. Chiar în polemica cu baronul Kemeny Sigismund Marienescu scrie : ,,. . . Cînd m-ai îmbucurat şi pre mine carele mă ţin de poporul român din Banat". (*Epistola lui At. Marienescu către d. Baroane Sigismund Kemeny*, ,,Telegraful român", 1861, nr. 4, p. 16.)

Încadrarea activităţii lui At.M. Marienescu în contextul cultural al vremii în care şi-a desfăşurat activitatea trădează dacă nu deficienţa de informare, în orice caz inexactităţi de formulare .

După. O. Bîrlea, Lipova era un ,,sat" (p. VI). Da, ,,un sat" care în timpul acela avea în jur de 400 de comercianţi şi meseriaşi.

Partidul Naţional al Românilor din Banat şi Ungaria s-a organizat în 1869 prin conferinţa din 7 februarie de la Timişoara. Cum putea deci ,,Partida Naţională din Lipova" să îl propună candidat de deputat pe Marienescu la 1861 ? În 1861, candidaturile pentru alegerile dietale s-au făcut cu program personal, iar nu pe partide. Marienescu va candida la Zorlenţ cu programul Partidului Naţional, dar mai tîrziu. O neclaritate în legătură cu statutul funcţiei de vicenotar îl face pe O. Bîrlea să afirme că Marienescu a fost numit ,,vicenotar în Caraş" (p. VI). Dar erau două categorii de vicenotari : erau vicenotarii săteşti şi vicenotarii comitatensi, care aveau o funcţie importantă, la Comitat. Marienescu a fost ,,vicenotar comitatens", ceea ce nu-i echivalent cu ,,vicenotar în Caraş".

Confuzii de aceeaşi natură avem şi în ceea ce priveşte istoria Banatului : ,,Unii explică această netă diferenţiere a Banatului prin faptul că a avut o soartă istorică diferită de a Transilvaniei, ceea ce e adevărat numai pentru Banatul de şes de sub suzeranitatea paşei de la Timişoara, deoarece Lugojul, Caransebeşul şi Valea Almăjului au rămas în continuare dependente de Transilvania în epoca principatului semiautonom (1526—1699)" (p. XXXIV—XXXV). Restabilind adevărul istoric, putem afirma că partea de şes a provinciei a fost ocupată de turci la 1552, iar la 1658 a fost ocupată şi partea muntoasă cu cetăţile Lugoj şi Caransebeş, anexîndu-se la paşalîcul de Timişoara. Deci o parte a Banatului a fost anexată Transilvaniei doar un secol. În restul timpului şi-a avut individualitate istorică. După ocuparea Transilvaniei de Habsburgi, Banatul rămîne sub turci ca paşalîc de Timişoara pînă la 1718 cînd, fiind ocupat de Habsburgi, este administrat printr-un guvernator cu sediul la Timişoara, care nu avea nimic cu Transilvania. La 1779, Maria Tereza îl anexează Ungariei şi se introduce administraţia comitatensă fără vreo legătură cu Transilvania. Situaţia se menţine pînă la 1849, cînd, prin constituţia octroată din 4 martie, este transformat în ,,ţară de coroană", cu un guvernator la Timişoara, iar în 1860 este reanexat Ungariei. Deci începînd cu anul 1552 o parte a Banatului a fost anexată Transilvaniei doar între 1552—1658.

Necunoaşterea minuţioasă a trecutului cultural al epocii îl duce pe Ovidiu Bîrlea şi la unele confuzii de persoane. Avocatul Mircea Vasile Stănescu este confundat cu publicistul Emeric B. Stănescu (p. XXXI : ,,Em. Stănescu probabil acelaşi cu Vasile Stănescu Arădeanu"). Sînt confundaţi şi cei doi Babeş, Vincenţiu şi Victor. Astfel, aflăm că ,,Victor Babeş propune să se acorde lui At. Marienescu un ajutor pentru terminarea lucrării *Mitologia românească* în şedinţa Academiei Române din 1881" (p. 820), apoi în şedinţa din 7 aprilie 1880 a Academiei Române ,,lucrarea *Sărbătorile şi datinile române vechi* a lui At. Marienescu este prezentată de Victor Babeş".

Deci, după autorii ediţiei, Victor Babeş cunoscutul bacteriolog a avut şi preocupări folcloristice încă cu şapte ani înainte de a se stabili în România şi cu 13 ani înainte de a fi ales membru al Academiei, deoarece el n-a venit în ţară decît în 1887 şi abia în 1893 a fost ales membru al Academiei. Dar nu este vorba de Victor, ci de Vincenţiu Babeş, confuzia provenind din confundarea prenumelor cu aceeaşi iniţială ale celor două personalităţi culturale marcante, Vincenţiu şi Victor Babeş.

Trădînd mai multă neglijență sau grabă în munca editorului apare ,,Bibliografia Atanasie Marian Marienescu'' (p. 806—821), unde constatăm lipsa unui criteriu de prezentare a lucrărilor lui Marienescu. În mod normal, editorul trebuie să respecte ordinea cronologică. Dar, în capitolul privitor la ,,opera lui Marienescu în volume'', constatăm că prima operă e publicată în ...1884. Apoi, în 1907, a treia în 1868, a patra în 1902, a cincea în 1911, a șasea în 1871 pentru ca a șaptea să fie din 1851 și tot așa trecînd din 1867 pînă la 1970.

La al doilea capitol, ,,Articole și note publicate în periodice'' (p. 808—811), confuzia e mai mare. Editorului nu-i sînt cunoscute articolele lui Marienescu publicate în ,,Amicul Școalei'', în calendarul ,,Amicul Poporului'', în ,,Concordia'', în ,,Albina'', în ,,Transilvania'', în ,,Naționalul'' din București, precum și în alte periodice. S-ar putea presupune că articolele și notele din bibliografie se referă doar la folclor. Dar, în acest caz, ce legătură are articolul despre Emanoil Gojdu cu folclorul? (*Date la biografia lui E. Gojdu. Un portret de*..., p. 808.) În schimb, la același capitol, aflăm același articol reprodus de două ori (p. 809 : [Notă] *Cu privire la tradiții din Orșova și Mehadia despre Iovan Iorgovan*, în ,,Foaie pentru minte, inimă și literatură'', XXII, (1859) p. 235—236, este reprodus și în pagina următoare, p. 810). Acest fapt mă face să cred că autorul bibliografiei a reprodus mecanic titlurile fără măcar să le verifice în publicațiile respective. Această convingere mi s-a întărit parcurgînd lista colindelor (p. 813). ,,Colinda lui Carol craiu'' din 1881 și ,,Colinda mitropoliei române greco-orientale'' sînt versuri scrise de Marienescu cu ocazia proclamării regatului și a înființării Mitropoliei române din Sibiu și nu au nimic comun cu celelalte colinde culese de Marienescu. Respectînd criteriile după care a lucrat editorul, ar fi trebuit fie să se introducă și celelalte versuri scrise de Marienescu, fie să se omită cele două poezii culte.

Incomplet apare capitolul privitor la cei ce au scris despre At. M. Marienescu. Se menționează note fără vreo importanță, în timp ce nu sînt menționate contribuții majore (Sever Bocu, *Drumuri și răscruci*, II, p. 217—284, sau ,,Tribuna'' din 1909 etc.).

La ,,Glosar'', numeroase cuvinte sînt date cu sens inexact ca : arend, arșeu, butoară, ciung, gomilă, a trăcni etc. Cititorul bănățean află cu amuzament că ,,obărchinez'' este primar, iar ,,cumeț'' este ,,comes, comandantul unei cetăți, al unei armate''. În schimb, unele cuvinte care necesitau o explicație nici nu sînt amintite, ca : purcăraș, stalaie etc. Apoi, folcloristul Ion Pop Reteganul n-a fost învățător în *Radna* (p. 791), ci în Rodna Veche. Nicolae Tincu Velia n-a fost protopop în Secaș, ci în Vîrșeț (p. 791). Nu exista un protopopiat al Secașului!

O. Bîrlea dă uneori o nouă interpretare cuvintelor. Pe mine mă numește ,,concetățean'' de al lui Marienescu (p. XXXII). Or, nu sînt nici din Lipova și nici n-am trăit în aceeași țară cu Marienescu, deoarece el a trăit în Austro-Ungaria, iar eu în România! Tot acolo, O. Bîrlea susține că eu l-am ,,judecat mult prea sever și fără sondările necesare'' (p. XXXIII, nota 7) în cartea mea *Literatura bănățeană de la început pînă la unire*. Dar și O. Bîrlea apreciază cu cuvenită distanță, deci cu rezerve, activitatea lui At. Marienescu : ,,După 1886, în urma conflictului izbucnit între el și Academie prin poziția lui Alecsandri, Marienescu aproape părăsește domeniul folclorului... și se va dedica istoriei și lingvisticii, unde însă contribuția lui va fi de a doua și a treia mînă''. Și, mai jos, O. Bîrlea continuă : ,,Vastitatea domeniilor abordate se va răsfrînge în chip negativ asupra activității lui istorice și lingvistice, fiindcă nu avea cunoștințele și mai cu seamă puterea de pătrundere a colegului său B.P. Hasdeu...'' (p. VII).

Cît despre activitatea de folclorist a lui Marienescu, eu scriam despre culegerea lui de folclor că ,,ar fi într-adevăr foarte prețioasă dacă culegătorul nu ar fi intervenit, schimbînd foarte mult forma lor primitivă'' (*Literatura bănățeană*..., p. 101). Vorbind despre intervenția lui Marienescu prin ,,corectarea materialului'', O. Bîrlea scrie despre colecția de folclor : ,,Aceasta scade mult din valoarea colecției Marienescu și ea a contribuit la discreditarea ei, fiind acoperită cu un val de tăcere, trecută cu vederea sau folosită cu prudență exagerată'' (p. XIX).

În legătură cu afirmaţiile lui Ovidiu Bîrlea despre ,,fondul bănăţean", care este ,,de emfază", şi în legătură cu caracterizarea ce o face literaturii române din Banat (p. XXXV), luînd ca bază un citat trunchiat dintr-un articol semnat de Lucian Blaga despre *Barocul etnografiei româneşti*, îmi permit să constat că Ovidiu Bîrlea prezintă într-o lumină proprie literatura română din Banat şi dovedeşte din nou erori sau insuficienţe de informaţie. Nu există un ,,poet" Mihail Gaşpar şi nici *Stoica*-Udrea. În schimb, Ovidiu Bîrlea uită să amintească de şcoala umanistă bănăţeană din secolul al XVII-lea, care a dat culturii române pe primul filozof, primul lexicograf şi primul poet cult. Ovidiu Bîrlea nu ia în seamă nici pe luminiştii Dimitrie Ţichindeal, Paul Iorgovici şi Constantin Diaconovici Loga, după cum nu ţine seamă nici de activitatea lui Damaschin Bojincă, Eftimie Murgu, Vasile Maniu, Ion Sîrbu, Ion Popovici-Bănăţeanu, Victor Vlad Delamarina, Aurel C. Popovici şi alţii.

Spaţiul nu ne permite de a arăta în ce măsură ediţia este ,,critică". Ediţia nu dă la subsol nici variantele versurilor, nici deosebirile dintre volumul manuscris şi poeziile publicate, nici numerotarea versurilor. În acest caz, care a fost criteriul de a intitula volumul ,,ediţie critică"? De ce oare iniţiativa editurii de a da un volum bine realizat din punct de vedere tehnic nu a răspuns şi realizării ştiinţifice a volumului? Aceasta mai cu seamă că este puţin probabil ca în deceniile ce vor urma să putem publica din nou lucrările folcloristice a lui At. M. Marienescu. Dar poate o a doua ediţie a acestui volum va putea înlătura inadvertenţele semnalate.

I. D. Suciu

JOSEF HALTRICH, *Sächsische Volksmärchen aus Siebenbürgen*. Herausgegeben von Hanni Markel, Kriterion, Bucureşti, 1971 (ed. 1), 1972 (ed. a 2-a), 466 p. + 1 f. pl.

Colecţia de basme a lui Josef Haltrich (1822—1886) a avut, la saşii din Transilvania, o răspîndire cum rar a cunoscut-o o altă carte ; în timpul vieţii autorului au apărut patru ediţii, celelalte trei văzînd lumina tiparului în secolul nostru — aceasta făcînd abstracţie de numeroasele prelucrări, ediţii parţiale sau chiar şi traduceri. Ediţia de faţă, a şaptea, a trebuit să fie reluată după doar cîteva luni, cererea întrecînd cu mult numărul exemplarelor ajunse în librării în 1971 !

După însăşi mărturisirea autorului, impulsul pentru alcătuirea colecţiei a plecat de la lectura, în fragedă tinereţe, a basmelor fraţilor Grimm. Nimic neobişnuit în acest fapt ; mai peste tot faimoasele *Kinder- und Hausmärchen* au declanşat interesul pentru culegerea şi studierea naraţiunilor populare [1]. Ceea ce este însă demn de remarcat este faptul că volumul lui Haltrich se înscrie în contextul mai larg al cercetărilor etnografice şi folclorice care s-au dezvoltat tocmai în acea vreme la saşii transilvăneni. Astfel, un grup de tineri intelectuali şi-au pus entuziasmul în slujba salvării patrimoniului culturii populare tradiţionale săseşti, împărţindu-şi domeniile în felul următor : Friedrich Wilhelm Schuster, cîntecul popular, ghicitorile ş.a. ; Josef Haltrich, basmele ; Friedrich Müller, legendele ; Johann Mätz, obiceiurile, zicătorile ş.a. ; Johann Albert, diverse alte categorii.

---

[1] Menţionăm, aici, că prima colecţie de poveşti populare româneşti, editată în 1845 de fraţii Schott la Stuttgart (*Walachische Mährchen*...), a avut de asemenea în faţă modelul lui Jacob şi Wilhelm Grimm.

Această compartimentare nu a însemnat însă rezumarea, în munca de culegere, la un singur domeniu. Fiecare dintre cei numiţi urma să culeagă şi piese ţinînd de domeniile celorlalţi. În privinţa basmelor, de pildă, Haltrich a beneficiat de un aport masiv de piese ce i-au fost puse la dispoziţie de Friedrich Wilhelm Schuster.

Primei ediţii, tipărită în 1856 la Berlin, în urma recomandărilor date de Jacob Grimm, i-a urmat, în 1877 [2], o altă ediţie, întregită cu 13 piese, iar cea de-a 3-a ediţie (1882) a înglobat în plus 29 de basme, provenind dintr-o lucrare despre basmele cu animale a autorului (*Zur deutschen Tiersage*, 1855). Această a treia ediţie a servit mai apoi drept punct de plecare pentru toate ediţiile următoare: a patra (1885), ultima apărută în timpul vieţii autorului, o reproduce fidel pe cea precedentă, iar a 5-a (1924) şi a 6-a (1956) nu aduc nici ele piese în plus.

De-abia ediţia îngrijită de Hanni Markel, cercetătoare la Institutul de etnografie şi folclor din Cluj, cuprinde, în continuarea celor 119 poveşti redate în ediţiile 3—6, patru piese publicate de Haltrich în calendare şi reviste, opt redate de el în cadrul unui articol asupra ţiganilor (*Zur Charakteristik der Zigeuner*, în ,,Siebenbürgisch-Deutsches Wochenblatt'', an. 2, 1869, nr. 7 şi 8), şase comunicate în cursul unei prelegeri în 1878 (publicată în ,,Sächsischer Hausfreund. Kalender.. auf das Jahr 1881'') şi una redată în cadrul unei lucrări de dialectologie (Plan zu Vorarbeiten für ein *Idiotikon der siebenbürgisch-sächsischen Volkssprache*, Braşov, 1865).

Considerăm întregirea colecţiei Haltrich, prin adăugarea celor 19 piese, dispersate pînă acuma în diverse alte publicaţii, drept un aport deosebit al noii ediţii. Înşirarea lor în continuarea celor 119 piese urmează tradiţia celei de-a treia ediţii, cînd Haltrich a redat basmele cu animale, în grup compact, la finele celorlalte poveşti. În plus, Hanni Markel evidenţiază piesele adăugate prin includerea numărului în paranteză dreaptă. Neintervenţia în sistemul de orînduire al lui Haltrich uşurează, oricum, trimiterile.

O postfaţă, semnată de îngrijitoarea volumului, aduce lămuriri binevenite asupra contextului general în care au apărut *Basmele germane din Transilvania* ale lui Josef Haltrich. Date biografice, cu referiri ample asupra activităţii multilaterale a autorului şi asupra concepţiilor sale despre basmul popular, completează informaţiile legate mai strict de volum, ca : zonele de provenienţă ale pieselor, informatorii, modalitatea de culegere şi de redactare finală a poveştilor. Cu competenţa pe care numai specialistul preocupat, cunoscător al artei povestitului în popor, o poate avea, Hanni Markel face observaţii de o deosebită fineţe asupra stilului povestirii lui Haltrich (p. 432—434).

Faţă de modul îngrijit de redare a textelor şi faţă de atenţia cu care îngrijitoarea volumului a explicat, în partea de ,,adnotări'', expresiile dialectale, trebuie totuşi precizat că nu avem în faţă o ediţie ştiinţifică ; respectiv, cea de-a şaptea ediţie a poveştilor lui Haltrich nu se adresează cercetătorului de basme, ci unui cerc larg de cititori. În afară de faptul că se omit, cu bună ştiinţă, prefeţele semnate de Haltrich la primele trei ediţii, cît şi extrasele din corespondenţa primită de Haltrich cu privire la colecţie din partea fraţilor Grimm, a lui Karl Simrock şi a istoricului W. Wachsmuth [3], adnotările nu exploatează nici pe departe informaţiile pe care Haltrich le dă cu privire la cel puţin unele piese (în *Zur deutsche Tiersage*) ; trimiteri la numerele catalogului Aarne-Thompson sau la indexul de motive Thompson lipsesc de asemenea. Dar — după cîte am mai spus — aceste omisiuni sînt voite, îngrijitoarea volumului subliniind prin aceasta destinaţia cărţii ; intenţia ,,de a pune la dispoziţia celui interesat din punct de vedere ştiinţific o carte utilizabilă'' este totuşi exprimată (p.439). Hanni Markel consideră că o ediţie ştiinţifică a poveştilor lui Haltrich este, la ora actuală, inoportună, dat fiind că nu a fost încă identificat tot ce ne-a rămas de la autorul culegerii (p. 440). Ca atare nu ne rămîne decît să salutăm apariţia volumului în condiţiile amintite şi să sperăm ca, cît de curînd, să se încheie cercetările preliminare cu privire la moştenirea ştiinţifică a lui Josef Haltrich, pentru ca mult aşteptata (şi necesara) ediţie ştiinţifică să poată vedea lumina tiparului.

---

[2] Indicaţia ,,1872'', din postfaţa ediţiei semnată de Hanni Markel (p. 423), este greşită.

[3] Ediţia a 6-a redă, în plus, pentru prima oară, trei scrisori de-ale lui Haltrich, adresate lui Jacob Grimm.

Gottfried Habenicht

A. BUCŞAN, E. BALACI, *Jocuri din Transilvania de sud*. Casa creaţiei populare a judeţului Braşov, 1969, 546 p.

Volumului *Jocuri din Transilvania de sud* autorii îi declară un dublu rol: ,,de a demonstra specificul coregrafic al părţii muntoase a Transilvaniei de sud pe de o parte şi acela de a populariza în rîndurile amatorilor de dans din ţara noastră un material deosebit de valoros".

Volumul este rezultatul cercetărilor de teren efectuate de autori pe teritoriul judeţelor Braşov, Sibiu, Covasna. Datele furnizate de material şi imaginea de ansamblu au dat autorilor criteriile pe baza cărora au putut stabili categorii şi au făcut o tipologie a dansurilor, permiţînd în continuare conturarea stilului şi delimitarea zonelor folclorice din cadrul teritoriului cercetat.

În primul rînd sînt trasate limitele regiunii, bineînţeles din punct de vedere folcloric, subliniindu-se faptul că, fireşte, împărţirea administrativă nu corespunde cu zonele folclorice (ea făcîndu-se pe criterii cu totul deosebite), şi autorii arată succint motivele de ordin social, politic, economic ale deosebirilor sau dimpotrivă ale interferenţelor caracteristicilor zonale.

Se trece apoi la o prezentare statistică a materialului adunat, pe zone, în cadrul cărora sînt citate satele cu numărul de jocuri. Sînt enumerate apoi ocaziile de joc, aria de răspîndire a lor, se citează instrumentele la care se execută melodia şi se fac referiri la vechimea şi istoricul lor, la ponderea fiecăruia în ansamblu şi la momentele lor mai importante.

În cadrul analizei coregrafice este mai întîi relevat aspectul morfologic (care priveşte forma generală de desfăşurare a jocului), ca formaţia, componenţa, ţinuta, desfăşurarea în spaţiu, apoi aspectul sintactic sau elementele de construcţie (care privesc organizarea internă a dansului), cum ar fi structura figurilor, succesiunea lor, apoi elementele cinetice (sau unităţile de mişcare), elementele metrico-ritmice (privind desfăşurarea jocului în timp), cum ar fi ritmul şi tempoul, şi în sfîrşit elementele adiacente, ca melodie, strigături şi diverse accesorii (bîte, batiste etc.).

Pe baza materialului şi a datelor furnizate de el, autorii ajung la cele şase clase, fiecare din ele cu tipurile respective, şi la aspectul stilistic determinat deopotrivă de trăsăturile generale şi de cele specifice. Ei fac apoi o caracterizare generală a regiunii, privind vechimea repertoriului, provenienţa, diviziunea şi încadrarea specificului sud-ardelean în complexul general al jocului românesc.

Această primă parte a volumului, studiul, se încheie cu un amplu capitol în care fiecare tip este caracterizat şi prezentat printr-o descriere foarte amănunţită.

A doua parte debutează cu prezentarea notaţiei coregrafice (alfabetul limbajului coregrafic), destinată orientării cititorului în materialul ce urmează. Astfel, sînt date semnele ce reprezintă grafic jucătorii pe sexe, în diferitele lor poziţii, formaţiile, ţinuta jucătorilor, cu o gamă largă de variante, semnele pentru mişcările de picioare, de direcţie a mişcărilor, ale paşilor, ale braţelor, ale corpului şi altele (toate acestea cu exemplificări).

În descrierea detaliată a fiecărui joc primele informaţii sînt cele cu caracter general: numele jocului, originea lui, informatorii, funcţia, vechimea, provenienţa, apoi elementele de ansamblu, de construcţie, de mişcare, metrico-ritmice, după care este dată notaţia coregrafică, pe figuri, a dansului, însoţită de descrierea verbală a fiecărei mişcări în parte.

Trebuie amintit, credem, faptul că, înaintea prezentării materialului coregrafic al unei zone, se face o descriere a portului acelei zone, însoţită de o planşă color (planşă executată de Teodor Dan). De asemenea, cu cîteva excepţii, notaţia coregrafică şi descrierea fiecăruia dintre dansuri este însoţită de partitura ei muzicală. Cu privire la aceasta ne mărturisim uimirea de a nu fi găsit numele lui Cornel Georgescu (cercetător la Institutul de etnografie şi folclor) alături de cele ale autorilor, dat fiind faptul că lui îi datorăm aceste transcrieri muzicale, care pun la dispoziţia volumului aproximativ 50% din material.

Autorii, în cuvîntul lor înainte, arată că „dedică acest volum amatorilor de dans din ţara noastră", ceea ce ni se pare destul de echivoc exprimat, avînd în vedere că un amator poate fi un competent sau un neiniţiat în materie. Modul de tratare al materialului, care foloseşte alfabetul coregrafic, dotat dealtfel cu un număr suficient de semne pentru a permite notarea unor cît se poate de dificile mişcări şi dansuri şi aceasta cu o maximă exigenţă, alături de cel al descrierii verbale, relevă că autorii nu şi-au pus problema adoptării unui anumit nivel de prezentare, în funcţie de gradul de competenţă a categoriei de cititori căreia intenţionau să se adreseze. Printr-o notare exclusiv coregrafică sau exclusiv verbală, gradul de dificultate a lucrării ar fi reieşit mai clar. Pe de altă parte, în cazul în care s-ar fi folosit numai notaţia coregrafică, s-ar fi obţinut mai lesne o privire generală asupra jocului, a materialului, şi în acelaşi timp s-ar fi pus în evidenţă şi cele mai mici detalii. Un asemenea mod de lucru, ca acela folosit de autori, ni se pare avînd ca rezultat reducerea dansurilor la nişte scheme lipsite de subtilităţile şi particularităţile fiecărui joc, adică tocmai de acele trăsături din care rezultă stilul. Pe lîngă aceasta, în condiţiile redescrierii verbale amănunţite a dansului, notaţia coregrafică se dovedeşte a fi inutilă.

Jocurilor le sînt anexate strigăturile, care vin desigur să întregească şi să ilustreze mai bine fenomenul folcloric în complexul lui.

Materialul coregrafic este bine ales, fiind reprezentativ pentru teritoriul cercetat, deşi putem observa deosebiri de la o regiune la alta în ceea ce priveşte numărul de jocuri culese, fără să ne putem explica dacă acestea se datorează diferenţelor zonale de repertoriu sau faptului că nu peste tot s-a cules cu aceeaşi atenţie sau energie.

Desigur, lucrarea reuşeşte să strîngă un material destul de vast, care ilustrează viaţa dansului dintr-o regiune întinsă şi bogată în ceea ce priveşte resursele folclorice.

Eugenia Săndulescu

FIŞIER BIBLIOGRAFIC

Muzee cu caracter etnografic-sociologic din România. Editat de Muzeul Brukenthal, Sibiu, 1971, 179 p. + pl. + h.

Volumul *Muzee cu caracter etnografic-sociologic din România*, editat de Muzeul Brukenthal din Sibiu, întruneşte o culegere tematică de studii care dezbat pe larg o problemă de interes teoretic şi practic general pentru muzeografii-etnografi, şi anume utilizarea modalităţilor celor mai eficiente pentru o bună organizare, păstrare şi valorificare a colecţiilor muzeale. Lucrarea încearcă să prezinte întreaga reţea de muzee etnografice în aer liber din ţara noastră, subliniind rolul muzeelor ca instituţii complexe de cercetare, de strîngere, de conservare, de expunere şi de valorificare a materialelor etnografice.

În primul studiu, Nicolae Ungureanu remarcă principiile şi scopurile urmărite în organizarea muzeelor etnografice şi sociologico-etnografice româneşti. Autorul subliniază cu justeţe necesitatea aplicării principiului cercetării interdisciplinare sociologico-etnografice şi în domeniul muzeografiei etnografice, fapt care permite lărgirea cadrului de abordare şi valorificare a colecţiilor muzeale, făcînd astfel posibilă cunoaşterea mai aprofundată a realităţii sociale româneşti. Nicolae Ungureanu stabileşte şi o clasificare tipologică a muzeelor cu caracter etnografic şi sociologic din ţara noastră.

În următorul studiu, Radu Florescu se ocupă în general de muzeele în aer liber, analizînd principiile teoretice şi organizatorice care au stat la baza înfiinţării lor, etapele parcurse de ele începînd cu pregătirea şi terminînd cu perspectivele lor de dezvoltare. Autorul remarcă originalitatea muzeisticii etnografice româneşti.

Următoarele studii ale volumului sînt consacrate principalelor muzee în aer liber din România. Astfel se prezintă : muzeele tehnicilor de producţie (ocupaţii şi meşteşuguri) (Paul Petrescu), Muzeul Satului din Bucureşti (Gheorghe Focşa), Muzeul etnografic al Transilvaniei (Valeriu Butură), Muzeul meşteşugurilor şi tehnicilor populare din Dumbrava Sibiului (Cornel Irimie), Muzeul Branului (Boris Zderciuc) şi Muzeul viticulturii şi pomiculturii din Goleşti — Argeş (Boris Zderciuc şi Vasile Novac). În toate aceste studii se analizează în mod detaliat locul ocupat de muzeele respective în reţeaua naţională şi internaţională, se face un scurt istoric, sînt expuse concepţia tematică ce stă la baza organizării lor, structura generală tematică, structura expoziţională, principiile de organizare şi perspectivele de dezvoltare. Toate aceste studii sînt însoţite de ample şi amănunţite liste de construcţii aflate în muzeele respective, de planuri generale de amplasare a obiectivelor, de hărţi cu localităţile de unde au fost achiziţionate obiectivele şi obiectele şi de un material ilustrativ bogat care întregesc expunerea.

Nicolae Ungureanu şi Cornel Irimie consacră un studiu problemei conservărilor ,,in situ'', devenită deopotrivă ,,cerinţă şi posibilitate'' pentru păstrarea tezaurului de monumente ale culturii populare româneşti. Autorii remarcă particularităţile de folosire a acestui procedeu, subliniază cînd şi cum se poate aplica conservarea ,,in situ'', principiile ce trebuie respectate şi fac propuneri concrete de conservări de acest tip.

Credem că volumul va suscita un interes general, cu atît mai mult, cu cît el este şi bilingv.

M.M.

KARL R. WERNHART, *Einige Gedanken zum Kulturwandel in ethnohistorischer Sicht*, în ,,Ethnologische Zeitschrift'', Zürich, 1971, nr. 1, p. 99—108.

Înscriindu-se pe linia preocupărilor teoretice, Karl R. Wernhart se ocupă pe larg de un important fenomen etnologic, şi anume de schimbările culturale ale unei etnii sau grup etnic, privite prin prisma etnoistoriei.

Rev. etn.ˇfolc. tom. 18, nr. 2, p. 157—161, Bucureşti, 1973

Ca ramură a etnologiei, etnoistoria este chemată să abordeze în sfera ei de cercetare acest proces esenţial pentru cunoaşterea şi înţelegerea istoriei civilizaţiei şi culturii populare.

În prima parte a studiului, autorul încearcă să precizeze conţinutul noţiunii de schimbare culturală („culture change''), condiţiile şi cauzele care determină sau influenţează schimbarea culturală a unei populaţii sau a unui grup etnic, treptele principale de evoluţie şi formele de manifestare ale acestui proces dinamic. Karl Wernhart încearcă în continuare să clarifice noţiunile de istorie şi evoluţie culturală.

Un spaţiu larg este acordat mijloacelor şi metodelor de cercetare a schimbărilor culturale. Se subliniază problemele asupra cărora trebuie să cadă accentul în această cercetare. În căutarea legilor universale ale schimbării culturale, autorul se opreşte la clasificarea culturilor după tipurile de evoluţie. Aceste tipuri depind de contextul în care apar şi se dezvoltă ele. Tipurile de evoluţie culturală merg paralel, pe drumuri diferite, uneori divergente, iar apoi convergente.

În lucrare se încearcă să se explice noţiunile de ,,inovaţie'' sau ,,noutate'', precum şi cea de ,,nivel de integrare''.

În continuare se discută un aspect parţial al schimbării culturale, şi anume aculturaţia. Se defineşte această noţiune subliniindu-se diferenţele dintre ea, difuziune şi schimbare culturală în ansamblu.

Cu prilejul analizării procesului schimbării culturale a etniilor şi grupelor etnice, Karl Wernhart face o serie de consideraţii generale asupra obiectului, sferei, sarcinilor şi metodelor etnoistoriei, ca şi asupra şcolilor etnoistorice (americană şi vieneză). El se ocupă şi de noţiunea de ,,ethnos''.

Pentru a-i da o fundamentare etnoistorică, autorul propune înlocuirea termenului englez de ,,culture change'' cu noţiunea de ,,ethnochange'', prin care înţelege ,,orice schimbare reciprocă a manifestărilor culturale ale etniilor şi grupelor etnice, schimbare care poate fi dovedită istoriceşte în mod exact''.

Studiul se încheie cu prezentarea unei cercetări de teren consacrate schimbărilor culturale apărute la o populaţie papuaşă din Noua Guinee în urma contactului cu europenii.

M.M.

SCHRAM FERENC, *Magyarországi boszorkanyperek. 1529—1768*, Bp. Akad. Kiadó, 1970, 2 vol., 572 p. (I), 780 p. (II).

Lucrarea, pe întinderea a 1350 de pagini, în două volume, reprezintă rodul unei munci de patru ani şi cuprinde un număr de 466 de procese pentru vrăjitorie, întîmplate pe teritoriul Ungariei între anii 1529—1768.

Încă în urmă cu mai bine de o sută de ani au existat în Ungaria preocupări în această direcţie. Astfel Ipolyi Arnold, Rómer Floris, Szilágy Aron au adunat materiale din arhive în legătură cu procesele pentru vrăjitorie, publicînd o parte din ele. Ipolyi A. le prelucrează în ,,Magyar Mythologia''.

În 1910, apare lucrarea lui Komáromy Andor *Magyarországi boszorkányperek oklevéltára*, care cuprinde un foarte bogat material în legătură cu procesele pentru vrăjitorie.

Autorul prezentei lucrări, Schram Ferenc, este continuatorul operei lui Komáromy.

Procesele sînt grupate pe judeţe, după alfabet şi în ordine cronologică (în vol. I, 24 de judeţe, în vol. II, 13 judeţe).

În prefaţă autorul arată criteriile care au stat la baza grupării proceselor şi greutăţile inerente acestei operaţiuni. Autorităţile care s-au ocupat de aceste procese erau de diferite nivele, în Ungaria neexistînd o instanţă specială care să judece procesele pentru vrăjitorie.

Au fost cazuri cînd populaţia a reclamat unele persoane pentru vrăjitorie ; alteori cei bănuiţi de vrăjitorie cereau ei înşişi să fie supuşi probei apei pentru a scăpa de încriminare.

Dacă inculpata susţinea că martorii îi sînt duşmani, putea cere o nouă ,,inquisitio''. De asemenea putea să ceară o dovadă de bună purtare, de la autorităţi, dacă a locuit în altă parte.

Interogatoriul — pe care nu-l găsim în toate procesele — putea fi de două feluri : ,,benevolum examen'' şi ,,fassio torturalis''. Recunoaşterea vinii aducea pedeapsa cu moartea. În urma torturii inculpata era din nou interogată.

Interesant este că de multe ori ,,vrăjitoarele'' erau dintre persoanele înstărite, dovadă unii martori care le erau slugi. Evident, erau acuzaţi de vrăjitorie şi cei umili.

Prin dispoziţia Mariei Tereza din anul 1768, încetează epoca clasică a proceselor de vrăjitorie. Arhivele păstrează totuşi şi după această dată acte din acest domeniu, care urmează să constituie obiectul unor noi lucrări.

Autorul prezentei colecţii arată dificultăţile întîmpinate şi explică modul de prezentare a acestor acte originale. De exemplu interogatoriile le-a redat în întregime ; n-a mai trecut semnăturile şi sigiliile ; ştersăturile din texte dacă au fost importante şi lizibile le-a redat, dacă era o repetare sau greşeală le-a omis ; cuvintele lipsă, din cauza deteriorării textelor, au fost înlocuite cu cuvinte bănuite şi puse între paranteze.

Dificultăţi au mai existat la citirea textelor, în inconsecvenţa scrierii numelor, la descifrarea prescurtărilor, la citirea textelor latine, la identificarea localităţilor etc. Toate acestea, autorul a căutat să le soluţioneze în mod cît mai judicios şi mai unitar. Acolo unde lucrurile n-au putut fi elucidate, s-au pus semne de întrebare.

În tot cuprinsul lucrării s-au păstrat graiul şi expresiile populare folosite în acte, fiind redate însă în ortografia actuală.

Volumul II, în afară de bibliografie, mai cuprinde în încheiere o listă a prescurtărilor, un glosar şi un indice alfabetic de nume a celor ce apar în aceste procese.

Documentele cuprinse în volumele susmenţionate, dincolo de importanţa lor intrinsecă, vin să contureze suplimentar ideea semnificaţiei pe care documente de acest fel o pot avea şi pentru orizontul ideativ al multor discipline şi preocupări ştiinţifice (istoria civilizaţiei, etnografie, lingvistică, folclor).

E.D.

Magyar mezögazdasági muzeum közleményei. 1969—1970. Sub redacţia lui Balassa Iván, Budapesta, 1970, 340 p.

Volumul cuprinde 18 studii, este editat cu ocazia aniversării unui sfert de veac de la eliberarea Ungariei de sub jugul fascist şi este elaborat în cadrul Muzeului de agricultură al Ungariei, instituţie cu o bogată activitate de cercetare şi informare în domeniul agriculturii şi care publică periodic (la 1—2 ani) asemenea culegeri de studii. Muzeul mai editează anual cîte o bibliografie internaţională de istorie agrară („Bibliografia historiae rerum rusticarum internationalis" sub îngrijirea lui Gunst Péter, la care participă şi ţara noastră) ; de asemenea, muzeul a mai editat o bibliografie istorică agrară a Ungariei, în şase volume.

Seria acestor comunicări este deschisă de studiul lui Emöke Valkó, care se ocupă de metoda aşa-numită a „analizei anthracotomice", folosită de arheologii maghiari pentru stabilirea compoziţiei vegetaţiei din epoca bronzului.

Mare parte a studiilor analizează relaţiile agrare din epoca feudală. Astfel, Tamás Hoffman se ocupă de relaţiile de producţie feudale şi de crearea satului din această epocă ; Ivan Balassa, în comunicarea sa, studiază folosirea plugului de către triburile maghiare înainte de stabilirea lor în Cîmpia Panoniei (sînt aduse argumente lingvistice, arheologice, etnografice). Studiul lui Méri István este consacrat analizei uneltelor de măcinat cereale şi de copt pîinea din perioada aşezării triburilor maghiare în Cîmpia Panonică.

Interes deosebit suscită studiul lui Attila Kovács Selmeczi, despre cultivarea florii soarelui. Între altele, dă unele date despre răspîndirea florii soarelui în Transilvania şi o informaţie din anul 1794 din care rezultă că Transilvania a fost printre primele care prelucra floarea soarelui în vederea obţinerii uleiului comestibil.

De problema vînzării şi cumpărării pămîntului agricol de către ţăranii din Ungaria secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea, se ocupă István Kiss.

Katalin Török, în studiul ei, dă proporţia terenului agricol faţă de fîneţe după indicacaţiile conscripţiei din anul 1720 şi ale urbariilor din 1780.

Gyula Nováki dă date interesante despre descoperirea unei gropi, din sec. al XVIII-lea, pentru depozitarea tescovinei şi fabricarea ţuicii.

Folosind date mai vechi (din lucrarea lui Károly Keleti, apărută în 1887) şi comparîndu-le cu statistici noi, Eszter Timár şi Eva Veress ajung la concluzii interesante în ce priveşte alimentaţia populaţiei din Ungaria în ultima sută de ani.

Problema pescuitului în zona Csallóköz, din cele mai vechi timpuri pînă azi, este tratată de Antal Khin. El se ocupă şi de uneltele folosite de pescari, de-a lungul timpurilor, în această regiune.

Despre creşterea animalelor în Ungaria, la sfîrşitul sec. al XIX-lea şi începutul sec. al XX-lea, ne vorbeşte Lajos Fürj într-un studiu mai mic, dar nu lipsit de importanţă.

Iános Pintér, în studiul său, se ocupă de unul din cele mai mari latifundii din Ungaria : „capitolul din Eger", între anii 1928—1929.

Lajos Barbarits, cu studiul său despre perspectivele Muzeului agriculturii din Budapesta, încheie paginile acestei culegeri, care poate să prezinte interes atît pentru cei ce se ocupă de problemele legate de agricultură, cît şi pentru istorici, sociologi şi etnografi.

E.D.

Les Touaregs, Imprimeria Paul Attinger, S.A. Neuchâtel, 1971, 93 p. + 16 ilustr.

Lucrarea, catalog al expoziţiei „Tuaregii", deschisă între 13 iunie şi 31 decembrie 1971 la Muzeul etnografic din Neuchâtel—Elveţia, înfăţişează viaţa şi obiceiurile acestei populaţii nomade trăind în aria centrală a Saharei, în munţii Aliaggar, în pustiurile din nordul Nigerului şi în Niger. Sub aspect lingvistic, tuaregii fac parte din grupa popoarelor berbere hamito-semitice.

Un capitol special este consacrat evoluţiei şi vieţii tuaregilor din Niger, republică situată în inima Africii, avînd o suprafaţă de

1 200 000 km². Ca importanţă numerică ei reprezintă a patra populaţie a statului. Au societatea ierarhizată în trei clase. Faptul că sînt nomazi — spune Mouddour Zakara, ministrul de finanţe şi de afaceri sahariene şi nomade al Nigerului, autorul studiului — nu se justifică numai prin tradiţie, ci, mai ales, prin nevoile vieţii oamenilor şi animalelor. Se examinează, de asemenea, situaţia economică şi socială a tuaregilor din Hoggar, la data deschiderii expoziţiei, şi stadiul cercetărilor de preistorie sahariană, desfăşurate în 1971. Rezultă din catalogul expoziţiei că ne găsim într-un sector de studii etnografice puţin examinat, în care noile lămuriri, aşteptate de la cercetători, vor întregi documentaţia etnografică privind popoarele nomade din Africa.

F.B.

ALBERT MARINUS, *Les gestes humains*, Bruxelles, 1971, 32 p.

Pentru a considera gesturile ca elemente constitutive ale folclorului, Albert Marinus afirmă că folclorul se integrează în viaţa socială, fiind un element al acesteia, întocmai ca un fapt economic, politic, juridic, religios etc. Toate aceste fapte au o bază sociologică. Plecînd de la o paralelă între diferite fenomene şi fapte sociale, autorul afirmă că şi faptele folclorice sînt fapte vii şi trebuie studiate ca atare —este ceea ce le dă adevărata importanţă ştiinţifică —, evidenţiind utilitatea lor, ca fapte de esenţă sociologică.

Pentru a ajunge la unele concluzii ştiinţifice, autorul enunţă că : a) o societate, oricare ar fi ea, este rezultatul unor activităţi subiacente ;

b) sociologia este ştiinţa care studiază acţiunile şi reacţiunile indivizilor.

Plecînd de la această definiţie a sociologiei, autorul afirmă că contactul dintre oameni se realizează, în mod obişnuit, prin trei mijloace : a) limba ; b) expresiunile fizionomice şi c) gesturile.

Susţine că, în general, gesturile sînt banale, dar faptul banalităţii evidenţiază importanţa lor. Observarea gesturilor în manifestările folclorice e tot atît de importantă ca în orice alt gen de manifestare. Ele au un evident caracter sociologic.

Încercînd o sistematizare ştiinţifică a gesturilor, stabileşte — pentru nevoile studiului — trei categorii de gesturi :

1) gesturile pe care omul le face încă din leagăn ; ele sînt rezultatul nevoii de mişcare, de eliberare a unei energii latente ;

2) gesturile pe care omul le face în raporturile cu semenii săi ; acestea au ca obiectiv o înţelegere mutuală ;

3) gesturile care reprezintă semnele apartenenţei la un anumit mediu determinant ; de conformism mintal ; similitudine de concepţie ; o supunere la obiceiuri. Aceste gesturi sînt determinate de o logică socială, diferită de logica formală.

Autorul menţionează însă că gestul este întotdeauna o expresie a emoţiei, a unui sentiment, a unei nevoi. Ele înlocuiesc sau completează expresiile lingvistice şi stabilesc un raport psihosociologic între indivizi. Limba şi gesturile sînt elemente de înţelegere între oameni, inseparabile şi complimentare.

Importanţa gesturilor, în faptele folclorice, a făcut ca Congresul internaţional de etnologie şi folclor, din august 1971, de la Paris să le prevadă în programul său ca temă de discuţii.

F.B.

HEDA JASON, *Volkskunde und Computer*, în „Österreichische Zeitschrift für Volkskunde”, Viena, vol. XXV, 1971, nr. 3, p. 201–216.

Studiul de care ne ocupăm abordează una din cele mai acute probleme ce stă în faţa disciplinei noastre ; descoperirea şi utilizarea cu maximă eficienţă a unor noi metode şi mijloace de cercetare modernă, corespunzătoare dezvoltării contemporane a ştiinţei şi tehnicii mondiale.

Subliniind imensele avantaje oferite de folosirea calculatoarelor electronice, Heda Jason distinge două domenii în care ele ne pot aduce un sprijin preţios : 1) servicii tehnice şi 2) cercetarea propriu-zisă.

Autorul reliefează cîteva domenii majore ale etnografiei şi folclorului în care se poate aplica sau în care s-a şi aplicat cu mult succes calculatorul electronic, şi anume informarea ştiinţifică, elaborarea atlaselor etnografice, analizele stilistice, prelucrarea statistică a materialelor, analizele structurii formal-estetice etc.

Trecînd în revistă carenţele şi dificultăţile actuale ale informării ştiinţifice în domeniul nostru, în condiţiile în care materialele publicate, colecţiile muzeale, arhivele etc. cresc vertiginos, autorul propune înfiinţarea unui serviciu informaţional internaţional centralizat, care să funcţioneze pe baza calculatoarelor electronice. Acest serviciu ar putea tipări periodic şi cu cheltuieli minime bibliografii şi rezumate la nivel mondial, complete şi ţinute la zi. Computerul, prin programul său cumulativ, poate prelucra, sistematiza şi completa la zi cu noi titluri bibliografiile tematice, geografice şi pe autori, scutind sute de oameni de efortul de a citi, prelucra şi corecta an de an mii de pagini. Aceasta ar însemna ca maşina să caute şi să extragă titlul dorit din inventarele internaţionale şi să-l tipărească automat, economisind un timp preţios.

De asemenea, Heda Jason propune organizarea unor cartoteci cu fişe perforate, bine sistematizate, care să cuprindă inventarele de obiecte din arhivele şi colecţiile muzeale, pentru ca acest material să devină accesibil tuturor. Crearea unei centrale de depozitare a acestor cartoteci, se arată în studiu, ar da posibilitatea să se poată procura telefonic, în cîteva minute (prin sistemul ,,time-sharing''), informaţia dorită din toate arhivele sau colecţiile muzeale din lume.

La elaborarea atlaselor etnografice care necesită un volum imens de muncă şi respectiv de timp, calculatoarele pot fi şi sînt de un real folos. Ele sortează şi sistematizează datele, desenează diagrame, schiţe şi hărţi la scara dorită. De asemenea, reduc sau măresc hărţile la orice scară, separă datele, compară hărţile, completează hărţile cu noi date la zi, alcătuiesc hărţi sintetice din mai multe hărţi analitice etc.

În partea a doua a studiului, autorul dedică un capitol mai larg aplicării computerului în analizele structurii interne a literaturii populare şi a folclorului muzical, şi anume la analizele stilistice (,,textual structure''), la analizele conţinutului povestirilor, poeziilor, al cîntecelor populare etc.(,,narative structure'') şi la analizele dramatizării acestora, adică ale efectelor acustice şi optice folosite de artist (,,dramatic structure'').

Problema stilului culturii orale, a particularităţilor sale gramaticale şi poetice, privite prin prisma diferenţelor faţă de limba uzuală pe de o parte şi faţă de creaţia scrisă pe de altă parte, problema stilului individual al fiecărui rapsod, problema variabilităţii operei literare sau muzicale orale etc. pot fi cercetate cu ajutorul calculatoarelor. Computerul poate să precizeze bagajul de cuvinte şi combinaţiile de cuvinte dintr-un text sau dintr-un cîntec sau dintr-o formulă magică etc., al unei culturi, ca şi frecvenţa cîmpurilor semantice, poate compara texte diferite şi găsi particularităţile construcţiilor gramaticale ale frazelor şi propoziţiilor etc. Cu ajutorul acestui procedeu tehnic se pot cerceta comparativ mai multe generaţii de artişti populari. De asemenea se poate stabili proporţia dintre tradiţional şi individual în creaţia artistică populară.

Computerul poate fi utilizat şi în stabilirea tipologiei literaturii populare. Este suficient, se arată în lucrare, să se elaboreze un singur program pentru toate tipurile de naraţiuni şi cîntece epice (baladă, epopee etc.). Heda Jason schiţează acest program, care trebuie dat maşinii pentru o cercetare monografică, şi anume : 1) împărţirea fiecărui text în motive ; fiecare motiv primeşte ,,paşaportul său'', constînd din : numărul curent al textului, codul geografic, codul vîrstei şi sursa de provenienţă ; 2) compararea motivelor şi numerotarea lor într-o listă cumulativă, motivele asemănătoare primind acelaşi număr de cod. Motivele sînt comparate şi grupate după asemănări, după ce maşina le normează (adică textul e redus la rădăcina cuvintelor, iar sinonimele sînt recunoscute pe baza unei liste corespunzătoare de cuvinte şi aduse la un numitor comun) ; 3) elaborarea unui tabel de motive care se tipăreşte şi în care se menţionează (sus) pe orizontală numărul textului, iar pe verticală se enumeră motivele : 1, 2, 3 etc., bifînd în dreptul lor textul la care apare fiecare. Versiunile sînt sistematizate după principiul geografic dorit, iar în despărţiturile geografice se face ordonarea după vîrstă ; 4) însumarea motivelor în tabele după zonele geografice şi precizarea tipurilor normale ; 5) însumarea tipurilor pentru a obţine arhetipul ; 6) desenarea hărţilor geografice şi schiţarea pe ele a versiunilor (fiecare tip normal poate primi un anumit semn grafic).

Completarea exactă a întregului program pentru un tip de povestire, de circa o mie de versiuni, se poate face cu maşina în aproximativ o oră. Odată cu prelucrarea acestor programe, computerul poate însuma rezultatele în tabele, sesizînd focarele şi perioadele principale de creare a naraţiunilor sau cîntecelor etc., pentru fiecare zonă, şi căile principale de răspîndire, date care pot fi desenate pe hărţi.

Autorul subliniază însă necesitatea elaborării unei proceduri automatizate, şi nu intuitive, pentru ca maşina să poată separa motivele dintr-un text, deoarece trebuie să spunem. exact maşinii unde începe şi unde se termină un motiv. De aceea, se impune clarificarea noţiunii de motiv şi a relaţiilor existente între subunităţile ce formează unitatea complexă a motivului, neexistînd în prezent o definiţie clară şi precisă în acest domeniu. Deabia apoi vom putea să transpunem motivele în limba formală a maşinii. Iată deci, subliniază Heda Jason, cum maşina ne obligă la o nouă privire teoretică introspectivă asupra structurii interne a creaţiei orale.

M.M.

Budapest

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii și materiale* etnografice și folclorice, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale și coregrafice. Revista pune în discuție la rubrica *note și recenzii* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date din text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Bucureşti, str. Gutenberg 3 bis

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Povești, snoave și legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

I. C. CHIȚIMIA, **Folcloriști și folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK și ANDREI BÂRSEANU, **Doine și strigături din Ardeal**, ediție definitivă (studiu introductiv, inedite, note și variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Izvoare folclorice și creație originală. Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu**, 1970, 328 p., 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrînești din Oltenia**, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Temelii folclorice și orizont european în literatura română**, 1971, 479 p., 26 lei.

ANDREI BUCȘAN, **Specificul dansului popular românesc**, 1971, 454 p., 30 lei.

Rev. etn. folc., t. 18, nr. 2, p. 79—162, București, 1973

I. P. „Informația" c. 2556

43 407

Lei 20.—

XF1172
200150

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

Tomul 18 BUCUREȘTI Nr. 3

1973

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. I. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUȚIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOȘ.

Secretar de redacție:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se pot procura și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poștă), str. Gutenberg nr. 3 bis, sectorul VI, București.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Întreprinderea Rompresfilatelia, Căsuța poștală nr. 2001 — telex 011631, București, România, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

„*La revue d'ethnographie et de folklore*" paraît 6 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à Întreprinderea Rompresfilatelia, Boîte postale 2001 — telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

Adresa redacției
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 18 1973 Nr. 3

SUMAR

STUDII

ALEXANDRU POPESCU — Metoda comparativă în cercetarea culturii şi civilizaţiei populare 165

ANCA GIURCHESCU — Unele aspecte ale interferenţei dintre sfera culturii populare şi cea a culturii de masă 181

MARIANNE MESNIL — Vînătoarea de dihor : încercare de analiză structurală a unei sărbători 191

MATERIALE

ANCA-IRINA DRAGOMIR — Numiri de origine slavă ale fiinţelor mitologice feminine în limba română 205

MIHAI CUC — Cercetări asupra cojocăritului în depresiunea Beiuşului 215

RECENZII

Volkskunde. Fakten und Analysen. Festgabe für Leopold Schmidt zum sechzigsten Geburtstag, Wien, 1972 ; „Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes", Bd. 21, Festschrift für Leopold Schmidt, Wien, 1972 *(Hanni Markel)* . . . 229

Romulus Vulcănescu, *Coloana cerului*, Bucureşti, Edit. Acad., 1972 *(Paul Simionescu)* 232

Fişier bibliografic 235

Rev etn. folc., Tom. 18, nr. 3 p. 163–240 Bucureşti, 1973

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 18 1973 No 3

SOMMAIRE

ÉTUDES

ALEXANDRU POPESCU — Méthode comparative pour la recherche de la culture et de la civilisation populaire 165

ANCA GIURCHESCU — Quelques aspects de l'interférence entre la culture populaire et la culture de masse 181

MARIANNE MESNIL — La chasse au putois : essai d'analyse structurale d'une fête 191

MATÉRIAUX

ANCA-IRINA DRAGOMIR — Quelques mots roumains d'origine slave désignant des êtres surnaturels féminins 205

MIHAI CUC — Recherches sur la méthode de confectionner les pelisses dans la dépression de Beiuş 215

COMPTES RENDUS

Volkskunde. Fakten und Analysen. Festgabe für Leopold Schmidt zum sechzigsten Geburtstag, Wien, 1972 ; „Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes", Bd. 21, Festschrift für Leopold Schmidt, Wien, 1972 *(Hanni Markel)* . . . 229

Romulus Vulcănescu, *Coloana cerului*, Bucureşti, Edit. Acad., 1972 *(Paul Simionescu)* 232

Fichier bibliographique 235

Rev. ethn. folkl. Tome. 18, n° 3 p. 163–240 Bucarest, 1973

METODA COMPARATIVĂ ÎN CERCETAREA CULTURII ŞI CIVILIZAŢIEI POPULARE

ALEXANDRU POPESCU

Problematica din ce în ce mai diversă a cercetărilor de cultură şi civilizaţie populară, ca şi necesitatea dezvoltării unei perspective teoretice ample asupra fenomenelor studiate şi a conexiunilor lor, reclamă în stadiul actual al etnologiei o intensificare a eforturilor de perfecţionare metodologică. Pe de altă parte, această aprofundare teoretică reprezintă şi o condiţie esenţială a unei valorificări filozofice superioare a investigaţiilor etnologice.

Trebuie remarcat faptul că, prin însăşi contribuţia directă pe care o poate aduce la discutarea celor mai variate componente ale problematicii umane, dezvoltarea etnologiei a fost întotdeauna legată organic de evoluţia diferitelor curente filozofice. Teoria etnologică s-a modelat şi în funcţie de confruntarea dintre diferite curente filozofice, aducîndu-şi însă, la rîndul său, contribuţia la disputele ideologice pe care acestea le generează. Considerăm că direcţiile majore ale dezvoltării etnologiei s-au încadrat de cele mai multe ori unora din cele mai avansate şi fecunde orientări filozofice. Astfel, tradiţia materialistă, concretizată în preocuparea de raportare cît mai nuanţată a fenomenelor culturale la baza lor social-economică, s-a afirmat ca o constantă a evoluţiei etnologiei. Acesta este unul din motivele pentru care întemeietorii materialismului dialectic şi istoric s-au preocupat îndeaproape de rezultatele obţinute de o serie din cele mai avansate direcţii de cercetare ale culturii şi civilizaţiei populare, folosindu-le, într-o perspectivă filozofică proprie, datele şi concluziile. Pe de altă parte, această situaţie a determinat şi atracţia pe care ideile de bază ale filozofiei marxiste au exercitat-o, încă din primele etape ale afirmării lor, asupra dezvoltării etnologiei. Este, de asemenea, de remarcat faptul că o serie dintre direcţiile de cercetare care s-au situat pe poziţia negării unor tendinţe idealiste, reacţionare, apărute în diferite momente ale evoluţiei etnologiei, au valorificat idei materialist-dialectice, aducîndu-şi, şi în felul acesta, o contribuţie esenţială la dezvoltarea lor creatoare.

Considerăm că în momentul de faţă se impune cu necesitate o amplificare a acestor tradiţii pozitive pe linia unor dezbateri de idei referi-

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 3, p. 165–179, Bucureşti, 1973

toare la fundamentele materialist-dialectice şi istorice ale teoriei şi metodologiei etnologice. Rezultatele unor asemenea dezbateri au efecte din cele mai fecunde, atît în ceea ce priveşte dezvoltarea etnologiei în sine, cît şi în perspectiva abordării creatoare a filozofiei marxiste contemporane în condiţiile specifice ale fiecărei ţări.

★

Discuţiile referitoare la bazele materialist-dialectice şi istorice ale metodologiei etnologice prezintă o deosebită actualitate nu numai în raport cu necesitatea unei valorificări filozofice superioare a rezultatelor disciplinei în discuţie, ci şi faţă de necesităţile concrete, din momentul de faţă, ale investigaţiilor de cultură şi civilizaţie populară.

În cazul de care ne preocupăm, aprofundarea teoretică a metodei comparative interesează atît cercetarea fundamentală, cît şi pe cea aplicativă. După cum se ştie, etapa actuală a evoluţiei etnologiei reclamă realizarea unor instrumente de lucru (atlase, mari colecţii), care să permită raportarea comparativă a unui volum cît mai mare de date în vederea extragerii unor concluzii teoretice complexe. Doar pe o asemenea bază se pot realiza în continuare lucrări de sinteză cuprinzătoare, care să fundamenteze acţiunea de valorificare a culturii şi civilizaţiei populare pe cele mai diverse planuri ale societăţii contemporane.

★

Ne propunem ca în cadrul acestei lucrări să dezbatem, în aspectele lor esenţiale, care pot contribui la o discuţie lărgită, problemele de bază legate de dezvoltarea, specificul şi perspectivele metodei comparative în etnologie. În prima parte, vom urmări dezvoltarea tradiţiilor creatoare manifestate în cadrul procesului de constituire a metodei comparative şi vom dezbate cîteva din cele mai semnificative opinii şi curente contemporane care se raportează la confruntările de idei privitoare la specificul teoretic al metodei în discuţie, în actualul stadiu de evoluţie al etnologiei.

Principala noastră preocupare va consta însă în dezbaterea modalităţilor concrete în care, prin aplicarea creatoare a principiilor materialismului dialectic şi istoric, metoda comparativă îşi găseşte o fundamentare filozofică adecvată, contribuind la sistematizarea cercetărilor de cultură şi civilizaţie populară şi la progresul disciplinei în perspectiva sa antropologică [1].

★

I. 1. Discutarea apariţiei şi dezvoltării ideilor comparatiste, a *istoricului metodei comparative* în etnologie, ilustrează procesul de constituire a metodologiei disciplinei şi, în general, al dezvoltării sale.

2. Abordînd un fond de fapte social-culturale de mare bogăţie şi varietate, autorii antici încearcă o raportare a lor în scopul sesizării cauzalităţii istorice.

---

[1] Avînd drept scop antrenarea unei dezbateri lărgite a subiectului abordat, pe care o considerăm deosebit de strigentă în momentul etnologic actual, lucrarea noastră are, în primul rînd, caracterul unei expuneri de motive, ceea ce ne-a făcut să abordăm materialul concret-demonstrativ doar în măsura în care el se raportează direct la una din problemele teoretice în discuţie.

3. Datorită amplificării cunoştinţelor legate de viaţa popoarelor şi unui reviriment ştiinţific, perioada marilor descoperiri geografice şi a Renaşterii promovează tot mai pregnant cercetările comparative, reclamate de preocuparea de a sesiza cauzele diferenţierilor ivite în dezvoltarea diverselor popoare.

4. Printre alţi cercetători din perioada de constituire a etnologiei, Charles de Brosses [2], cu încercările sale de paralelizare în domeniul mitologic, poate fi considerat printre primii cercetători care abordează comparaţia în mod critic şi creator, ceea ce va contribui la constituirea sa ca metodă individualizată.

5. Un deosebit impuls îl capătă preocupările comparative odată cu dezvoltarea evoluţionismului, dovedindu-se unul din cele mai adecvate mijloace de ilustrare a principiilor şi concluziilor sale.

O primă încercare cu succes recunoscut de a folosi sistematic metoda comparativă aparţine lui Mc. Lennan, care face din ea un instrument pentru depistarea cauzelor generale după care instituţii de acelaşi tip se găsesc în cele mai variate societăţi [3]. În acelaşi timp, aria de recoltare a materialului comparativ se lărgeşte sensibil, Maine [4], ca şi Bachofen [5], folosindu-se în studierea problemelor descendenţei de legislaţiile unor popoare, începînd cu cele mai vechi perioade. Preţioasă ni se pare şi ideea lui A. H. Port, care, pe linia dezvoltării principiilor evoluţioniste ale lui Morgan, subliniază că paralelismele surprinse la cele mai diverse popoare îşi au cauza, în ultimă instanţă, în caracterul unitar al culturii umane [6].

O contribuţie decisivă la dezvoltarea metodei comparative aparţine lui E. Tylor, atît pe planul fundamentării sale teoretice, căci pledează pentru urmărirea sistematică a corespondenţelor culturale ca un mijloc de stabilire a conexiunilor şi întrepătrunderilor realizate în cadrul procesului evolutiv, cît şi în domeniul practic, savantul englez întocmind un tabel comparativ cu peste 200 de popoare, din prelucrarea căruia va stabili sistemul său de clasificare rezidenţială [7].

6. O importantă influenţă în aprofundarea metodei comparative o au studiile de antropologie fizică, lingvistică şi folcloristică comparată, care iau un deosebit avînt spre sfîrşitul secolului trecut.

7. Acest progres se materializează, în aceeaşi perioadă, în special în studiile comparate privind gîndirea primitivă, care caută să depisteze categoriile sale esenţiale, ca, de pildă, în cercetările lui Callaway referitoare la ,,mana'' [8] sau ale lui Frazer în legătură cu ideile magice ale omului primitiv [9].

---

[2] Charles de Brosses, *Du culte des dieux fétiches, ou parallèle de l'ancienne religion de l'Egypte avec la religion actuelle de la Nigritie*, Paris, 1760.

[3] J. F. Mc. Lennan, *Primitive Marriage*, [Eddinbourgh], 1865.

[4] H. Maine, *Ancient Law*, London, 1861.

[5] J. J. Bachofen, *Das Mutterecht*, Stuttgart, 1861.

[6] A. H. Port, *Grundriss der ethnologischen Jurisprudenz*, Berlin, 1894.

[7] E. Tylor, *Laws of Marriage and Descend*, London, 1890.

[8] Bishop Callaway, *Religion of Amazulu*, London, 1870.

[9] J. Frazer, *The Golden Bough*, London, 1911–1915.

8. Un aport deosebit pe linia modernizării, a sporirii gradului său de eficienţă l-a avut aprofundarea de către Hobhouse a prelucrării statistice în cadrul metodei comparative [10].

9. Pentru majoritatea specialiştilor moderni, ca o expresie a perfecţionării şi rezultatelor sale, abordarea comparativă devine însăşi condiţia şi scopul studiilor disciplinei. Astfel, pentru Van Gennep etnologia dovedeşte înrudirea dintre diferite varietăţi umane, realizînd clasificarea lor [11].

10. Am văzut că, pînă la acest moment, metoda comparativă a fost promovată mai ales în cadrul curentului evoluţionist, găsindu-şi, după unele opinii, mai puţină aplicabilitate în preocupările altor direcţii de cercetare. Evans-Pritchard consideră că funcţionalismul a apărut, în bună măsură, şi ca o reacţie la excesele comparatismului [12]. Este însă evident că un anume curent, direcţie de studiu, nu se poate susţine doar prin practicarea uneia sau alteia din metode, care, în diverse cadre de cercetare, îşi modifică doar funcţia. Penniman observă că, în vreme ce pentru evoluţionişti asemănările ilustrează o etapă similară de dezvoltare, pentru promotorii ideilor difuzioniste, acestea se referă la interferenţele cercurilor culturale [13].

11. În condiţiile specifice ale dezvoltării studiilor de cultură populară din ţara noastră, cercetătorii români au contribuit la promovarea principiilor abordării comparative, îmbogăţindu-le adesea cu perspective proprii.

G. Vîlsan demonstrează că etnografia descrie, clasifică, paralelizează, compară şi, din toate acestea, scoate observări generale, reguli şi uneori legi. Pentru cercetarea românească problema se pune în termeni speciali, căci, datorită poziţiei naturale a ţării, a contactelor variate pe care le-a avut poporul nostru, s-au născut posibilitatea şi necesitatea studiului comparat în cadrul „cercului de cultură sud-oriental al Europei". În acelaşi timp, el atrage atenţia însă că abordarea comparativă nu trebuie să ducă la ierarhizări tendenţioase, sursă de şovinism [14].

Aportul lui Simion Mehedinţi la discutarea problemei are atît un aspect teoretic, cît şi unul practic. Astfel el fixează, ca un deziderat al dezvoltării viitoare a disciplinei, evidenţierea comparativă a fiecărui caracter al civilizaţiei şi culturii unui popor. Considerăm semnificativ faptul că savantul român anticipează unele metode moderne de cercetare comparativă legate de folosirea coeficienţilor numerici, a diagramelor rezumative în vederea unei cartografieri comparative pe plan internaţional [15].

---

[10] L. T. Hobhouse, *Morals in Evolution*, London, 1906.

[11] A. van Gennep, *Religions, Mœurs et Légendes*, Paris, 1911.

[12] E. Evans-Pritchard, *Social Anthropology*, London, 1964, p. 57.

[13] T. K. Penniman, *A Hundred Years of Anthropology*, London, 1965, p. 367. Pentru aspectele legate de istoricul problemei, cf. : Alfred C. Haddon, *History of Anthropology*, London, 1934 ; T. K. Penniman, *op. cit.* ; *Etnografia continentelor*, sub redacţia lui S. P. Tolstov, M. G. Levin şi N.N. Ceboksarov, Bucureşti, Edit. ştiinţifică, 1959, vol. I ; E. Evans-Pritchard, *op. cit.* ; H. Backer, H. E. Barnes, *Social Thought from Lore to Science*, New York, 1961, ed. a III-a, vol. II ; R. Vuia, *Etnografie, etnologie, folclor*, Cluj, 1930.

[14] G. Vîlsan, *O ştiinţă nouă : etnografia* şi *Menirea etnografiei în România*, Cluj, 1927.

[15] S. Mehedinţi, *Coordonate etnografice. Civilizaţie şi cultură*, în „Mem. Secţ. ist.," seria a III-a, tom. XI, Bucureşti, 1930.

R. Vuia, abordînd problema în cadrul istoricului disciplinei, demonstrează că etnologia trebuie să fie studiul comparativ, unitar al popoarelor, aceasta conferindu-i tăria și dreptul la existență [16].

Trebuie avută în vedere și contribuția „școlii monografice de la București", care, prin promotorul ei D. Gusti, enumera, între „regulile unei bune cercetări monografice", și indicația după care fenomenele cercetate trebuie să fie comparate între ele [17].

Prezentă inițial, în mod spontan, ca perspectivă, direcție de investigare, metoda comparativă, datorită, pe de o parte, sporirii continue a fondului de material faptic care reclama noi mijloace de organizare și interpretare, iar pe de altă parte, corespunzător progresului teoretic-general al disciplinei, își va preciza treptat conținutul, sfera și mijloacele, devenind aptă de a contribui, la rîndul ei, la evoluția etnologiei pe coordonatele sale contemporane.

★

II. 1. *În stadiul său actual*, discuția problemei, potrivit noilor tendințe teoretice, a intrat într-o fază acută, care, fără a ilustra vreo criză metodologică, demonstrează atmosfera de efervescență creatoare, legată de tendințele de intensă modernizare a mijloacelor de investigație etnologice, potrivit vastelor posibilități deschise cercetării contemporane.

2. Continuînd o linie ilustrată inițial de Boas, care susținea abandonarea perspectivei comparative datorită faptului că adesea, prin ignorarea contextului și stabilirea unor conexiuni arbitrare, deformează unele concluzii [18], o serie de cercetători contemporani adaugă acestei opinii contribuții proprii. Nemulțumit de unele definiții și interpretări ale metodei, Oscar Lewis, de pildă, propune abolirea conceptului, căci perspectiva comparativă, ca atare, se constituie în alte diferite metode, nesusținîndu-se ca o metodă individualizată [19].

3. În opoziție cu această abordare oarecum extremistă, o serie de alți autori subliniază aportul crescînd pe care metoda comparativă trebuie să-l aibă în etnologie în momentul de față. Exprimînd una din cele mai recente opinii legate de definirea etnologiei, Penniman demonstrează că aceasta este, în primul rînd, o disciplină comparativă și analitică [20]. G. P. Murdock își intitulează unul din capitolele volumului său *Culture and Society — Antropologia ca știință comparată*, considerînd că această perspectivă este cu atît mai necesară în condițiile actuale, caracterizate printr-o rapidă evoluție social-culturală, ca o condiție de depășire a unui anumit particularism disciplinar și regionalism, doar astfel antropologia putînd atinge universalitatea în generalizările sale [21].

---

[16] R. Vuia, *op. cit.*

[17] D. Gusti, *Un sistem de cercetări sociologice de teren*, București, 1940.

[18] F. Boas, *The Limitations of the Comparative Method of Anthropology Science*, New York, 1896.

[19] O. Lewis, *Comparisons in Cultural Anthropology*, în „Yearbook of Anthropology", New York, 1955. Pentru o serie de aspecte teoretice contemporane ale problemei, cf. A. Hulkrantz, *International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore*, Copenhagen, 1960, vol. I, p. 48—51 și 55.

[20] T. K. Penniman, *op. cit.*, p. 371.

[21] G. P. Murdock, *Culture and Society*, New York, 1965, p. 297—298.

O serie de cercetători consideră abordarea comparativă ca unul din mijloacele prin care cercetarea poate face față pericolului real, datorat unei excesive specializări, de ancorare mai puțin semnificativă în realitățile unor zone restrînse, ceea ce poate frîna elaborarea unor concluzii esențiale, condiție a progresului disciplinei [22].

Aceeași tendință cunoaște o puternică tradiție în Franța, mai ales prin eforturile lui Lévi-Strauss pentru întocmirea fișierului de etnologie comparată ca instrument pentru analiza interetnică a faptelor particulare.

Această perspectivă este proprie și etnografiei sovietice, care consideră că disciplina în discuție nu se mărginește la un simplu descriptivism, ci analizează fenomenele în interdependența și intercondiționarea lor, evidențiind legăturile dintre popoare pe tărîm cultural-istoric. De asemenea, lucrările savanților sovietici ilustrează preocuparea de a corobora datele etnografiei cu cele ale antropologiei fizice, istoriei, arheologiei și lingvisticii [23].

4. Nesustrăgîndu-se disputelor ideologice ale contemporaneității, prin implicațiile pe care le angajează, abordarea comparativă presupune o poziție obiectivă, realistă. M. F. Nesturh a arătat că una din sursele rasismului, ale etnocentrismului, rezidă în falsificarea înțelegerii raporturilor organice dintre rase [24], iar savantul indian Brajendra Nath Scal, respingînd unele comparații tendențioase dintre civilizația și cultura indiană și cele vest-europene, în favoarea celor din urmă, reclamă o perspectivă cu adevărat științifică, ținînd seama de întreg contextul evoluției istorice[25].

Transformările politice, cu semnificațiile lor ideologice, care caracterizează perioada actuală, au marcat un reviriment și în cadrul teoriei și metodologiei etnologiei, disciplină intim legată de rezonanțele culturale ale proceselor social-istorice. Eliberarea unor popoare care trăiau în fostele posesiuni coloniale a determinat, în mod obiectiv, o serie de modificări în optica încadrării lor comparative în perspectiva evoluției civilizației universale. În preocupările celor mai multe din direcțiile de cercetare contemporane, considerarea culturii acestor popoare doar ca un rezultat al dezvoltării incomplete a unui fond primitiv sau al influențelor „civilizatoare" provenind de la popoarele „superioare" a fost înlocuită cu o apreciere obiectivă a aportului lor real, analizat prin prisma condiționării istorice specifice.

În acest context, rolul metodei comparative în constituirea unei perspective antropologice unitare, bazate pe determinarea aportului cultural specific al fiecărui popor, crește în mod evident. Problemele complexe pe care le ridică analiza cu adevărat obiectivă a analogiilor și interferențelor existente în evoluția civilizației universale au determinat, în condițiile în care multe din orientările filozofice mai vechi și-au dovedit insuficienţa, creşterea influenţei ideilor materialismului dialectic şi istoric.

---

[22] A. Spoehr, *The Part and the Whole. Reflection on the Study of Region*, în „American Anthropologist", vol. 68, nr. 3, p. 629–641.

[23] S. A. Tokarev, *Istoria russkoi etnografii*, Moskva, 1966; *Etnografia continentelor*, ed. cit., p. 11; M. O. Kosven, *Introducere în istoria comunei primitive*, București, Edit. științifică, 1957, p. 8 și 11, M. F. Nesturh, *Rasele omenești*, București, Edit. științifică, 1957, p. 9.

[24] M. F. Nesturh, *op. cit.*, p. 104.

[25] Apud H. Backer, H. E. Barnes, *op. cit.*, vol. III, p. 1143.

Astfel, se face remarcat faptul că o serie din cei mai de seamă cercetători contemporani se apropie, în mod evident, de asemenea poziţii realiste. Acesta este, de exemplu, cazul lui W. Mühlmann, care opinează că obiectul metodei comparative rămîn relaţiile interetnice, categorie raportabilă la aceea de clase sociale [26].

Cunoscînd o structurare potrivit necesităţilor contemporane ale disciplinei, metoda comparativă şi-a amplificat sensibil conţinutul, funcţiile şi importanţa, reclamînd, cu tot mai multă stringenţă, o discutare teoretică a stadiului său actual şi a perspectivelor evoluţiei sale.

★

III. 1. Problema *cauzelor şi naturii conexiunilor* ca fundamentare filozofică a înţelegerii unitare a lumii, în general, şi a analogiilor, a aspectelor comparabile ale fenomenelor, îşi găseşte materializare, în formele specifice ale disciplinei, şi în studiile de etnologie.

Plecînd de la un punct de vedere materialist, evoluţioniştii au corelat analogiile cu seriile paralele ale dezvoltării, avîndu-şi cauza, în ultimă instanţă, în unitatea fizică a speţei umane [27].

Adevărata înţelegere a problemei a devenit însă posibilă doar din momentul aprofundării de către clasicii marxism-leninismului a materialismului dialectic în stare să evidenţieze unitatea materială a lumii în general, precum şi unitatea naturii umane. Concepînd dialectica drept „ştiinţă a conexiunii universale", Engels subliniază că „interacţiunea este prima care ni se înfăţişează cînd considerăm materia în mişcare în ansamblu", ajungînd la concluzia că „sistematizarea ştiinţelor naturii [şi desigur a tuturor ştiinţelor, în general, *n.n. — A.P.*] ... nu poate fi găsită altfel decît în înseşi conexiunile fenomenelor". De aceea, Engels va da o înaltă apreciere metodelor de cercetare ale lui Morgan, care, pe baza concepţiei materialiste asupra istoriei, „comparînd barbaria cu civilizaţia a ajuns în punctele principale la aceleaşi rezultate ca şi Marx" [28].

În acest sens, Lenin demonstrează că „faptele, luate în *ansamblul* lor, în *conexiunea* lor, sînt nu numai «îndărătnice», dar şi absolut concludente" [29].

Trebuie subliniată şi contribuţia pe care o serie de date şi de concluzii datorate celor mai de seamă reprezentanţi ai comparatismului, aplicate culturii şi civilizaţiei populare, au adus-o la crearea condiţiilor de apariţie şi dezvoltare a ideilor marxiste. Pornind de la acest fond de material faptic şi teoretic, clasicii marxismului i-au aprofundat semnificaţiile, folosindu-l nu doar ca simplu material ilustrativ, ci punîndu-l la baza conceperii unei noi teorii privitoare la originile şi evoluţia culturii şi civilizaţiei în general. Considerăm că acesta constituie un moment mai puţin aprofundat în analiza surselor şi izvoarelor care au dus la apariţia materialismului dialectic şi istoric. Anumite domenii ale etnologiei, printre care şi acela al comparatismului, şi-au înscris astfel aportul lor specific, referitor, în principal, la legităţile generale ale evoluţiei societăţilor, în cadrul celorlalte contribuţii ştiinţifice ale perioadei (economia politică, socialismul utopic, hegelianismul) care au creat condiţiile apariţiei şi dezvoltării marxismului.

---

[26] W. Mühlmann, *Rassen, Ethnien, Kulturen*, Berlin, 1964, p. 58—61.

[27] A. C. Haddon, *op. cit.*, p. 117.

[28] F. Engels, *Dialectica naturii*, ed. a 3-a, Bucureşti, Edit. politică, 1966, p. 7, 209, 232, şi *Originea familiei, a proprietăţii private şi a statului*, în K. Marx, F. Engels, *Opere*, vol. 21, Bucureşti, Edit. politică, 1965, p. 27.

[29] V. I. Lenin, *Opere complete*, ed. a 2-a, Bucureşti, Edit. politică, 1964, vol. 30, p. 350.

Aşadar, găsindu-şi, alături de celelalte ştiinţe, baza teoretică şi metodologică în materialismul dialectic, etnologia promovează metoda comparativă ca expresie a unei juste aprecieri filozofice a domeniului său particular de cercetare [30].

2. În această perspectivă teoretică se poate eficient aprecia *scopul comparaţiei*, adică finalitatea metodei comparative din punct de vedere gnoseologic. Într-un prim plan, acest scop constă în identificarea, fixarea notelor particulare proprii unui element sau fenomen prin raportarea sa la context, deci în definirea şi relevarea originalităţii sale. În plan mai general, alături de studierea determinărilor lor interne, considerarea conexiunilor fenomenelor, cercetarea dialecticii acestor relaţii, deci a factorilor cauzali în emergenţa şi dezvoltarea acelor fenomene, a caracteristicilor dinăuntrul şi între fenomene [31], trebuie să conducă, în mod necesar, la evidenţierea legităţilor evoluţiei lor. Existenţa şi posibilitatea de cunoaştere a acestora, în cadrul disciplinei în discuţie, acceptată în general de evoluţionişti şi funcţionalişti, a fost negată totuşi de o serie de opinii reputate, ca acelea aparţinînd lui Boas sau Erixon, fiind înlocuite, în ultima vreme, cu categoria de reguli, de fapt analogii interculturale („world generalizations", „cross-cultural categories") [32].

Fără îndoială însă că cercetarea contemporană trebuie să vizeze, ca un comandament de prim ordin şi o garanţie a progresului ei viitor, descoperirea legităţilor domeniului său particular, negarea acestei posibilităţi conducînd la ceea ce Lenin considera drept „renunţare la ştiinţă, tendinţa de a nesocoti orice sintetizare ..." [33].

3. Un principiu esenţial al metodologiei materialist-istorice este că o metodă, pentru a avea o valoare obiectivă, trebuie să se bazeze pe legi şi realităţi obiective, să corespundă în principiile ei cu legile obiectului cercetat [34].

Încă la vremea sa, E. Tylor, alături de alte previziuni ştiinţifice care vor deveni principii ale cercetării moderne, sublinia că relaţiile interculturale, sau „adeziunile" cum le desemna el, sînt mult mai semnificative decît elementele de cultură dispersate[35], părere la care, în momentul de faţă, subscriu o serie de specialişti reputaţi, printre care şi G. P. Murdock[36].

Putem considera aşadar că principala preocupare, *obiectul* metodei comparative, constă în examinarea deosebirilor şi asemănărilor dintre fapte după criterii variate [37], a relaţiilor, legăturilor (demonstrabile sau numai posibile) dintre termenii comparaţiei.

---

[30] Cf. I. Drăgan, *Materialismul istoric, bază teoretică şi metodologică a ştiinţelor sociale particulare*, în *Teorie şi metodă în ştiinţele sociale*, Bucureşti, Edit. politică, 1965, vol. I.

[31] C. J. Gould, W. Kolb, *Dictionary of Social Sciences*, New York, p. 84.

[32] A. J. F. Cobben, *Why Exceptions? The Logic of Cross-Cultural Analysis*, în „Current Anthropology", febr. — apr. 1967, p. 35.

[33] V. I. Lenin, *Opere complete*, ed. a 2-a, Bucureşti, Edit. politică, 1964, vol. 25, p. 46.

[34] I. Drăgan, *op. cit.*, p. 275.

[35] E. Tylor, *On a Method of Investigating the Development of Institutions*, London, 1888.

[36] G. P. Murdock, *op. cit.*, p. 305.

De aceea subliniem că pentru o mai justă, mai nuanţată apreciere a cauzelor şi naturii acestor relaţii, deci a modalităţii de aplicare a comparaţiei, are o deosebită importanţă fixarea conţinutului, a caracterului lor. De pildă, în ceea ce priveşte analogiile, metodologia modernă a stabilit că ele se pot referi fie la structura faptelor comparate, fie la contextul general în care ele se încadrează. În acelaşi timp, cercetarea trebuie să aprecieze şi parametrii, intensitatea acestora, din acest punct de vedere analogiile putînd fi puternice sau atenuate (cînd ponderea asemănărilor este mai mare decît cea a deosebirilor) [38].

Considerăm deosebit de importantă o discuţie asupra obiectului aplicativ al metodei comparative, deoarece ea poate aduce o substanţială contribuţie şi la fixarea cadrului specific al etnologiei în general. Pentru o perioadă anterioară, aplicarea metodei comparative în cercetarea unor elemente nu întotdeauna îndeajuns de coerente, făcînd parte din categorii şi clase de fapte mai mult sau mai puţin analoage, a apărut oarecum explicabilă datorită unor insuficienţe teoretice sau lipsei unei platforme filozofice unitare şi obiective. În actualul stadiu de evoluţie al etnologiei şi al disciplinelor conexe, situaţia se cere radical ameliorată, asemenea carenţe putînd periclita înseşi integritatea şi valabilitatea aportului disciplinei şi dezvoltarea sa ulterioară.

Este semnificativ că în ultima perioadă cîştigă din ce în ce mai mult teren o serie de opinii după care obiectul comparaţiei etnologice trebuie să înceteze total de a mai fi fapte disparate sau categorii „închise". Într-una din cele mai recente contribuţii ale sale, W. Mühlmann, combătînd ideea lui Toynbee conform căreia societatea reprezintă un complex de „sisteme închise", consideră că obiectul etnologiei trebuie să-l constituie raporturile interetnice, iar unul din scopurile sale constă în depistarea „regularităţilor" care le guvernează. În această perspectivă, metodei comparative îi revine sarcina de a determina „mecanismele de transmitere" („Übertragungsmechanismen") după care unele elemente culturale trec dintr-un mediu etnic în altul, ca modalitate de apariţie a analogiilor [39].

Deşi această poziţie teoretică reprezintă una din cele mai avansate la ora actuală, ea îşi dezvăluie, considerată prin prisma obiectivă a filozofiei marxiste, o serie de insuficienţe. Cea mai importantă dintre ele credem că este sublinierea insuficientă a faptului că la baza existenţei analogiei comparabile în etnologie stă nu numai procesul de difuziune culturală, ci şi unele cauze interne similare. Aplicarea filozofiei marxiste înlesneşte demonstrarea faptului că, din punct de vedere materialist, analogiile dintre fenomene se datorează, în primul rînd, unor condiţii interne, material-obiective, iar din punct de vedere dialectic, analogiile se constituie din interacţiunea unui şir întreg de factori, interni şi externi, consideraţi în emergenţa lor istorică. Aşadar, prin aplicarea creatoare a principiilor materialismului dialectic şi istoric, obiectul metodei comparative se constituie sub forma conexiunilor culturale considerate ca elemente ale unui sistem.

---

[37] C. J. Gould, W. Kolb, *op. cit.*, p. 84.

[38] M. Micu, *Comparaţia sociologică*, în „Revista de filozofie", XV (1968), nr. 1, p. 85–86.

[39] W. Mühlmann, *op. cit.*, p. 58–59.

4. Metodologia marxistă demonstrează faptul că alegerea uneia sau alteia dintre metode şi a modalităţii sale de aplicare este determinată, aşa cum am văzut, de concepţia teoretică de care este călăuzită cercetarea, iar pe de altă parte de obiectul cunoaşterii şi cercetării.

Aşadar, alegerea şi aplicarea unuia dintre *genurile*, *tipurile*, *categoriile metodei comparative* este în directă legătură cu conţinutul şi contextul concret al faptului, fenomenului în discuţie. De aceea amplificarea problematicei disciplinei, considerarea tot mai nuanţată a condiţionării obiectului de studiu şi a procesului de cercetare, precum şi progresul general al metodelor moderne (mai ales prin matematizarea lor), au dus la o diversificare, o structurare internă a metodei comparative pe linia sporirii aplicabilităţii şi eficienţei sale.

În cele ce urmează, vom trece în revistă cîteva din modalităţile concrete de realizare a metodei comparative, consemnate de literatura actuală de specialitate, unele din ele găsindu-şi aplicabilitate şi în studiul culturii populare româneşti.

Într-o perspectivă teoretică mai largă, proprie, de pildă, şi sociologiei, comparaţia poate avea :

1) un caracter istoric, atunci cînd se referă la cercetarea aceluiaşi fenomen în perioade, epoci diferite. Ea se poate realiza :

a) prin compararea tuturor sau a cîtorva etape din dezvoltarea aceluiaşi fenomen sau

b) prin urmărirea comparativă a fenomenelor şi proceselor aflate în stadii diferite de materializare ;

2) un caracter funcţional, cînd se referă la cercetarea unui mecanism, a unei decizii, funcţii, aparţinînd unor contexte social-culturale relativ diferite [40].

Dintr-o perspectivă asemănătoare, dar cu o referire mai concretă la obiectul disciplinei, comparaţia poate fi :

1) comparaţie istorică în vederea studierii caracterelor culturale şi pentru reconstituirea istoriei culturii ;

2) comparaţie tipologică tinzînd să stabilească tablouri şi legi generale ale variaţiilor fenomenului cultural, ocupîndu-se, cum arată Van Gennep, de funcţii şi mecanisme [41].

În sfîrşit, în ceea ce priveşte modalităţile, tehnicile concrete de aplicare a metodei comparative, amintim clasificarea lui A. Hulkrantz :

1) comparaţia regională intensivă, la teoretizarea căreia o contribuţie deosebită a avut-o I. Schapera [42], care studiază formele unui fenomen particular comparate în interiorul unei regiuni date, ceea ce duce la identificarea anumitor tipuri de bază ale fenomenului respectiv ;

2) comparaţia controlată : sînt comparate fenomenele şi procesele culturale pe baza analizei structurii sociale în diferite zone culturale ;

---

[40] M. Micu, *op. cit.*, p. 86—89.

[41] A. van Gennep, *Le Folklore*, Paris, 1924.

[42] I. Schapera, *Some Coments on Comparative Method in Social Anthropology*, New York, 1953.

3) „cross-cultural comparison", care cîştigă teren în ultima vreme mai ales prin eforturile lui G. P. Murdock ; specificul ei constă în generalizarea, pe plan mondial, pe baza tehnicii eşantionării, a unor date social-culturale, provenite din diverse unităţi etnice [43].

5. *Problemele conexe ale prezenţei şi funcţiei metodei comparative în diferite etape ale cercetării unui fenomen, precum şi aceea a raportului dintre diversele metode aplicate în acest studiu*, constituie o preocupare de mare strigenţă.

G. P. Murdock consideră că metoda comparativă este indispensabilă cercetării moderne, celelalte metode putînd produce generalizări valabile pentru un grup redus de societăţi, pe perioade istorice relativ reduse [44].

Considerăm că rezolvarea acestei probleme se realizează doar pe coordonatele respectării principiului marxist al istorismului, al înţelegerii juste a raportului dintre diacronic şi sincronic, în formele specifice de manifestare ale fiecărui fenomen şi ale contextului său. Într-adevăr, studiul comparat, pentru care sistematizările tipologice sînt primordiale, poate duce la stratificarea în timp a materialului. De asemenea, cercetarea istorică nu este deplină decît dacă, prin analiza structurală a lor, reuşim să stabilim caracterele proprii diferitelor etape de dezvoltare [45].

Problema raporturilor dintre diferite metode de investigaţie etnologică are o deosebită semnificaţie, legată de perspectivele din care trebuie abordat materialul faptic, astfel încît cercetarea să poată releva întreaga complexitate a obiectului analizat şi, pe această bază, concluziile să decurgă în mod organic.

Fără a încerca să exagerăm potenţele metodei comparative, trebuie totuşi să subliniem că ea are avantajul de a putea îmbina perspectiva sincronică cu aceea diacronică şi, în felul acesta, oferă posibilitatea extragerii unor concluzii cu multiple valenţe de generalizare teoretică. Aceasta impune, după părerea noastră, în cazul unei investigaţii care îşi propune depistarea unor concluzii de mare cuprindere prin integrarea tuturor etapelor evoluţiei şi componentelor fenomenelor, utilizarea metodei comparative. Aplicabilitatea ei se menţine şi în stadiile avansate ale analizei, legate în mod direct de interpretarea teoretică, deci în momentul în care obiectul cercetării este deja bine aprofundat din cele mai variate perspective.

Neintenţionînd de a propune o schemă fixă, general-valabilă, a desfăşurării procesului cercetării, considerăm că modalitatea cuprinzătoare de abordare a complexităţii sincronic-diacronice a existenţei procesuale a unui fenomen, de trecere de la analiză la sinteză, se integrează triadei :

cercetarea structurală (descrierea) → cercetarea genetică (istorică) → cercetarea comparativă (tipologizarea).

Fluxul cercetării se încheie, în mod necesar, cu interpretarea teoretică şi integrarea-aprofundarea filozofică.

---

[43] A. Hulkrantz, *op. cit.*, p. 48—51 şi 55.

[44] G. P. Murdock, *op. cit.*, p. 287 şi 298.

[45] M. Pop, *Îndreptar pentru culegerea folclorului*, Bucureşti, Casa centrală a creaţiei populare, 1967, p. 84.

Metoda comparativă se află în raporturi lucrative şi cu alte metode şi tehnici de cercetare. Ne vom referi, de exemplu, la colaborarea sa cu metodele statistico-matematice. Conlucrarea dintre cele două metode se poate realiza variat în diferite momente ale cercetării. După părerea noastră, în etapa de selecţionare a fenomenelor ce urmează a fi supuse comparaţiei, un rol important îl poate avea eşantionarea ca modalitate riguroasă de îmbinare a criteriilor calitative (alegerea datelor conform reprezentativităţii lor) şi cantitative (includerea în analiza comparativă a unui număr cît mai mare de fapte, recoltate din diverse categorii, straturi)[46].

6. *Comparaţia interdisciplinară*, care se afirmă tot mai pregnant în cercetarea contemporană, şi-a găsit fudamentarea, aşa cum am văzut, în conexiunile, legăturile genetice, materializate în forme de sincronism atît de proprii culturii populare, în cadrul căreia investigaţiile de folcloristică şi etnologie trebuie să conlucreze pentru evidenţierea caracterului unitar al fenomenului (vezi, de pildă, studiul obiceiurilor).

În plan mai general, raportarea comparativă a concluziilor istoriei, filozofiei culturii, lingvisticii, etnologiei, folcloristicii etc. este necesară pentru rezolvarea unor probleme de mare importanţă, cum este, de exemplu, aceea a specificului naţional şi contribuţia sa la patrimoniul culturii şi civilizaţiei umane.

Deşi cu ample tradiţii şi utilizări în etnologie, metoda comparativă a beneficiat de o mai restrînsă considerare pe plan teoretic. Subliniem ca deosebit de utilă şi strigentă această preocupare, dat fiind că, în ultima instanţă, ea afectează finalitatea, rezultatele practice ale metodei, progresul disciplinei în general.

★

IV. 1. Problema *condiţiilor*, a principiilor şi regulilor unei bune comparaţii necesită o atenţie deosebită, ea influenţînd, în mod direct, valoarea şi utilitatea ştiinţifică a concluziilor obţinute. În afară de specificul obiectului şi metodei, această condiţionare trebuie să ţină seama şi de dificultăţile şi limitele sale.

Aspectul esenţial al problemei constă în respectarea contextului fenomenelor de comparat, ignorarea sau abordarea sa nediferenţiată reducînd sau chiar anulînd eficienţa metodei. Tendinţa, de esenţă metafizică, de a izola de context faptele şi fenomenele studiate poate produce dificultăţi serioase aplicării metodei comparative.

În opoziţie cu această tendinţă depăşită, se acordă o deosebită importanţă, în ultima vreme, analizei condiţiilor cadrului în care sînt depistate fenomenele social-culturale supuse comparaţiei. Astfel, se răspîndeşte din ce în ce mai mult ideea după care nu numai aceste fenomene social-culturale trebuie supuse unui examen comparativ, ci şi condiţiile de mediu care le generează, tinzîndu-se deci spre o perspectivă comparativă mai organică, globală.

Între aceste condiţii de mediu sînt avute în vedere situaţiile geografice, demografice, structura grupurilor de populaţie, curentele de comunicare etc. Fără îndoială, pe acest plan se impune colaborarea, a cărei necesitate am menţionat-o deja, cu o serie de discipline conexe, precum geografia culturii, istoria economică, sociologia etc.

---

[46] Cf. Al. Popescu, C. Belcin, *Aplicaţiile eşantionării în realizarea Atlasului etnografic al României*, în „Revista de etnografie şi folclor", XIV (1969), nr. 6, p. 447—460.

Ca o primă cerinţă a acestei perspective de cercetare, se impune realizarea unei metodologii adecvate. Amintim în acest sens necesitatea ca, pe baza examinării condiţiilor de mediu pe o perioadă mai îndelungată şi ţinînd seama de specificul transformărilor rapide care au avut loc în ultima vreme, să se realizeze o tipologie a acestor condiţii de mediu, în raport direct cu aceea a fenomenelor culturale de studiat.

O serie de cercetători au încercat să demonstreze că această modalitate de investigare comparativă poate contribui la realizarea unui deziderat esenţial al studiilor social-culturale moderne : depistarea modelelor culturale de diferite grade de generalitate.

În ceea ce ne priveşte, menţionăm că, în analiza acestor corespondenţe, un rol esenţial trebuie să-l joace considerarea relaţiilor sociale, baza directă, cea mai largă, de structurare a relaţiilor culturale.

Fără îndoială că această metodologie se mai cere verificată prin cît mai multe experimentări, dar considerăm ideile pe care le-am luat în discuţie drept o ilustrare a faptului că aplicarea metodei comparative poate stimula dezvoltarea unor direcţii de cercetare de mare actualitate, nu numai în etnologie, ci şi în alte ştiinţe ce investighează problematica umană (de exemplu teoria modelelor)[47].

Respectul pentru context nu trebuie însă să ducă la restrîngerea unilaterală a cuprinderii metodei comparative la cadrul unui studiu intensiv, limitat ca arie[48].

2. În acelaşi timp, considerarea *dificultăţilor şi limitelor metodei comparative* înlesneşte evaluarea realistă a concluziilor sale şi subliniază necesitatea unei aplicări cît mai diferenţiate, nuanţate, în funcţie de o abordare concretă a fenomenului şi contextului, în diverse momente de evoluţie.

Încă Tylor a arătat dificultatea de a obţine unitatea de comparaţie a valorilor echivalente în cazul studierii grupurilor umane. Hobhouse (*Morals in Evolution*) a evidenţiat problema lipsei de informaţii, care face ca întregi perioade istorice să rămînă neilustrate[49].

Cercetări recente dezbat o serie de dificultăţi cu un caracter mai complex, cum ar fi stabilirea criteriului adecvat al comparaţiei sau greutatea menţinerii aceleiaşi valori funcţionale a unui fenomen, în diverse societăţi[50].

3. *Excepţiile* şi formele aberante ridică, de asemenea, probleme dificile cercetărilor comparative, care nu trebuie să le ignoreze sau să le expedieze în mod neştiinţific, ci să le depisteze ca atare, să le evidenţieze cauzele şi să le fixeze poziţia şi funcţia în cadrul complexelor studiate.

---

[47] Cf. A. Eskeröd, *Comparative Milieu Studies*, în ,,Possibilities of Charting Modern Life", Oxford, 1967.

[48] M. Micu, *op. cit.*, p. 92.

[49] Apud T. K. Penniman, *op. cit.*, p. 133.

[50] M. Micu, *op. cit.*, p. 92.

În ceea ce privește metoda comparativă, problema are două aspecte : pe de o parte, se impune abordarea în mod critic a materialului comparabil, avîndu-se în vedere, în primul rînd, faptele și fenomenele cu adevărat semnificative, și nu excepțiile. Pe de altă parte, se impune o deosebită rigurozitate în aplicarea metodei în discuție, al cărei scop major am văzut că este evidențierea legităților evoluției fenomenelor, pentru a nu produce concluzii eronate, lipsite de generalitate sintetică.

Un apreciabil aport metodologic îl are pe acest plan studiul cercetătorului american A. J. F. Cobben, referitor la logica analizei comparative. Negînd poziția acelor specialiști care consideră că și-au îndeplinit misiunea în momentul stabilirii unor relații statistice semnificative între fenomene, el consideră în mod critic natura excepțiilor, în vederea depistării cauzelor acestora și a modalității de tratare și preîntîmpinare a lor.

Un prim grup de cauze care ar duce la producerea unor „pseudoexcepții" ar consta într-o defectuoasă clasificare. Pentru preîntîmpinarea lor se impune stabilirea unui criteriu de clasificare cît mai clar, deci a unei juste definiții operaționale, dar și intensificarea eforturilor pentru obținerea unui fond de date cît mai complete și mai exacte despre fenomenul în discuție. O mare importanță o are logica stabilirii raportului cauză-efect, cu sesizarea faptului că o serie de fenomene se realizează în cadrul unor determinări speciale (multicauzalitatea, cauzalitatea paralelă, echivalențele funcționale, variabilele intermediare).

În ceea ce privește apariția excepțiilor cu un caracter real, ele se datoresc mai ales unor condiții deosebite care schimbă cursul evoluției, dînd naștere la fenomene specifice. Cauzele, fără a avea un caracter absolut fortuit, sînt legate mai ales de aspecte externe, mai mult sau mai puțin caracteristice (procesul de difuziune și influență externă, inerția culturală sau socială etc.).

De remarcat că aceste cauze au, de obicei, o acțiune compusă, excepția respectivă fiind, de fapt, expresia unui complex de factori[51].

Dificultățile, limitele și excepțiile luate în discuție ridică realmente probleme dificile aplicării metodei comparative în etnologie, dar respectarea riguroasă a unor condiții al căror caracter creator sporește odată cu progresul teoretic general al disciplinei constituie o chezășie a utilității și eficienței metodei în discuție.

*

V.1. Dezvoltarea viitoare, *perspectivele metodei comparative* în cadrul studiilor etnologice, depind, cum am văzut, pe de o parte de aprofundarea sa, iar pe de altă parte de lărgirea tematicii și ariei sale de investigare. În același timp, stabilirea unor raporturi creatoare între științele conexe trebuie să ducă la o abordare comparativă interdisciplinară, condiție a rezolvării unor probleme complexe privind cultura și civilizația în general.

2. Pentru aceasta, o problemă de primă urgență o constituie amplificarea eforturilor comparative pe plan zonal și național, bazate pe analiza metodică a unui fond de material concret cît mai bogat și variat. În această

---

[51] Cf. A. J. F. Cobben, *op. cit.*, p. 3—35.

perspectivă, cercetarea românească se găseşte în etapa în care, pornindu-se de la investigaţiile zonale precedente, dar mai ales de la o culegere de material aprofundată şi organizată pe baza unor instrumente de lucru adecvate (Atlasul etnografic al României trebuie să reprezinte un exemplu în acest sens), se impune trecerea la depistarea comparativă a unor componente definitorii şi a unor note specifice ale culturii şi civilizaţiei noastre populare. Aceste iniţiative urmează să imprime un deosebit impuls atît activităţii etnologice interne, lărgind posibilităţile pentru realizarea de sinteze cuprinzătoare şi creînd un cadru propice şi pentru investigaţiile de tip monografic şi tematic, cît şi colaborării pe plan internaţional (amintim în acest sens experienţa pozitivă cîştigată prin participarea românească la realizarea Atlasului etnografic al Europei).

Aprofundarea teoretică a metodei comparative poate contribui pe acest plan atît la realizarea instrumentelor de lucru amintite (precum şi a altora similare), la culegerea şi organizarea materialului care rezultă din utilizarea lor, cît şi la prelucrarea datelor în vederea extragerii semnificaţiei lor.

MÉTHODE COMPARATIVE POUR LA RECHERCHE DE LA CULTURE ET DE LA CIVILISATION POPULAIRE

Au stade actuel des recherches de la culture et de la civilisation populaire, l'importance de la méthode comparative s'accroît par le fonds des données concrètes ainsi que par la nécessité de résoudre certains problèmes théoriques de plus en plus complexes.

Afin de résoudre les nécessités liées au développement même de l'ethnologie, notre étude met en discussion les problèmes essentiels de la constitution, de la contribution et des perspectives de la méthode comparative.

Nous considérons que le perfectionnement de la méthode comparative peut être réalisé par une fondamentation philosophique adéquate qui élucide les causes et les formes de la connexion et des interactions des phénomènes.

Les buts théoriques majeurs de l'application de la méthode comparative consistent dans :

1) la caractérisation des phénomènes en les rapportant les uns aux autres ainsi qu'au contexte donné ;

2) la mise en évidence des lois de l'évolution des phénomènes par l'élucidation de leurs connexions.

La considération toujours plus adéquate du spécifique des phénomènes et de leurs relations a conduit à la diversification et à l'établissement des nuances, des modalités concrètes de l'application et des techniques de la méthode comparative.

La méthode comparative contribue, sous cette perspective, non seulement au progrès théorique des recherches de la culture et de la civilisation populaire, mais aussi à une mise en valeur plus efficiente des résultats des études ethnologiques.

perspectivă, cercetarea românească se găsește în etapa în care, pornindu-se de la investigațiile zonale precedente, dar mai ales de la o culegere de material aprofundată și organizată pe baza unor instrumente de lucru adecvate (Atlasul etnografic al României trebuie să reprezinte un exemplu în acest sens), se impune trecerea la depistarea comparativă a unor componente definitorii și a unor note specifice ale culturii și civilizației noastre populare. Aceste inițiative urmează să imprime un deosebit impuls atît activității etnologice interne, lărgind posibilitățile pentru realizarea de sinteze cuprinzătoare și creînd un cadru propice și pentru investigațiile de tip monografic și tematic, cît și colaborării pe plan internațional (amintim în acest sens experiența pozitivă cîștigată prin participarea românească la realizarea Atlasului etnografic al Europei).

Aprofundarea teoretică a metodei comparative poate contribui pe acest plan atît la realizarea instrumentelor de lucru amintite (precum și a altora similare), la culegerea și organizarea materialului care rezultă din utilizarea lor, cît și la prelucrarea datelor în vederea extragerii semnificației lor.

MÉTHODE COMPARATIVE POUR LA RECHERCHE DE LA CULTURE ET DE LA CIVILISATION POPULAIRE

Au stade actuel des recherches de la culture et de la civilisation populaire, l'importance de la méthode comparative s'accroît par le fonds des données concrètes ainsi que par la nécessité de résoudre certains problèmes théoriques de plus en plus complexes.

Afin de résoudre les nécessités liées au développement même de l'ethnologie, notre étude met en discussion les problèmes essentiels de la constitution, de la contribution et des perspectives de la méthode comparative.

Nous considérons que le perfectionnement de la méthode comparative peut être réalisé par une fondamentation philosophique adéquate qui élucide les causes et les formes de la connexion et des interactions des phénomènes.

Les buts théoriques majeurs de l'application de la méthode comparative consistent dans:

1) la caractérisation des phénomènes en les rapportant les uns aux autres ainsi qu'au contexte donné;

2) la mise en évidence des lois de l'évolution des phénomènes par l'élucidation de leurs connexions.

La considération toujours plus adéquate du spécifique des phénomènes et de leurs relations a conduit à la diversification et à l'établissement des nuances, des modalités concrètes de l'application et des techniques de la méthode comparative.

La méthode comparative conçue, sous cette perspective, non seulement au progrès théorique des recherches de la culture et de la civilisation populaire, mais aussi à une mise en valeur plus efficiente des résultats des études ethnologiques.

UNELE ASPECTE ALE INTERFERENȚEI DINTRE SFERA CULTURII POPULARE ȘI CEA A CULTURII DE MASĂ

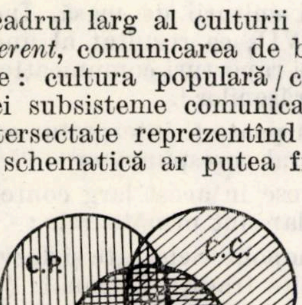
ANCA GIURCHESCU

Lucrarea de față urmărește să demonstreze necesitatea teoretică și utilitatea practică a abordării dintr-o perspectivă mai largă a proceselor complexe ce caracterizează viața culturală în etapa actuală. Este vorba de a deschide unghiul de investigare asupra culturii populare, în sensul considerării ei din perspectiva largă, integratoare, a totalității culturii noastre contemporane.

Un prim demers ce decurge din acest mod de a pune problema este : analiza mecanismului transferului de bunuri spirituale între diferitele structuri culturale și găsirea justificării socio-culturale care determină acest proces.

În cele ce urmează ne propunem să facem această analiză, pornind de la cercetarea tipurilor de comunicare ce folosesc în principal limbajul coreic.

În cadrul larg al culturii noastre socialiste, privită ca un *sistem unic și coerent*, comunicarea de bunuri spirituale poate fi înscrisă în trei subsisteme : cultura populară / cultura de masă / cultura „cultă”. Între aceste trei subsisteme comunicaționale distingem o interferență de sfere, zonele intersectate reprezentînd impactul unui sistem asupra celuilalt. O redare schematică ar putea fi aceasta :



C.P. = cultura populară
C.M. = cultura de masă
C.C. = cultura cultă

Putem deduce din această schemă că :

— fiecare subsistem cuprinde în sfera sa produse culturale create, actualizate și transmise doar în sistemul comunicațional respectiv ;

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 3, p. 181–190, București, 1973

— un anumit cuantum de bunuri culturale sînt preluate dintr-o sferă în alta, în consecinţă scoase din contextul existenţei lor iniţiale, introduse în alte contexte şi modificate pentru a fi purtătoarele unor noi mesaje. Sensul acestei vehiculări este pluridirecţional, intensitatea cu care se manifestă nefiind însă identică pentru fiecare direcţie.

Între sfera culturii populare şi cea a culturii de masă (considerată ca un subsistem cultural dirijat, cu scop formativ-educativ) traficul de produse culturale este intens şi constant în ambele sensuri. Însă în timp ce integrarea creaţiilor folclorice în subsistemul culturii de masă, atît prin mijloacele de comunicare tradiţionale cît şi prin mass-media, constituie rezultatul unor acţiuni organizate, procesul ce se desfăşoară în sens invers — şi anume introducerea în circuitul folcloric a produselor existente în sfera culturii de masă — are un caracter preponderent spontan şi greu controlabil.

În cadrul acestui circuit, în raport cu subsistemele fundamentale : cultura populară şi cultura cultă, cel al culturii de masă are rolul de a primi şi retransmite bunuri culturale dintr-un plan cultural în altul. Astfel, în afara interferenţelor directe, trecerea de la cultura populară spre cultura cultă şi invers se face adesea prin intermediul culturii de masă, ceea ce pune în evidenţă rolul activ al acesteia.

INTERFERENŢE ÎNTRE SFERA CULTURII POPULARE ŞI CEA A CULTURII DE MASĂ

(Aspecte ale limbajului coreic)

A. RAPORTUL ÎNTRE DANSUL DE SALON ŞI DANSUL POPULAR

Găsindu-şi în majoritatea cazurilor originea în cultura populară a diferitelor naţiuni, dansul de salon (dans de bal, dans „modern" etc.) poate fi considerat ca aparţinînd sferei culturii de masă. Începuturile sale pot fi situate în secolele XVI — XVII, ca rezultat al unor acţiuni dictate de instituirea treptată a unor noi raporturi comunicaţionale între indivizii ce alcătuiesc categoria mare a orăşenilor[1].

Considerat global, dansul de salon poate fi interpretat ca semn al urbanităţii şi implicit al statutului cultural corespunzător.

Trăsăturile distinctive care îl definesc în acest larg context social-istoric şi totodată îl opun dansului popular sînt următoarele :

1. Universalitatea şi caracterul cosmopolit. Selectate şi dezvoltate din fondul de dansuri aparţinînd unei anumite tradiţii naţionale (prelucrate sau create în spiritul ei), aceste dansuri se răspîndesc cu rapiditate (în funcţie de mijloacele de comunicare) peste graniţele oricăror culturi naţionale, la mase largi de indivizi aparţinînd aceloraşi grupe de vîrstă. Prin prezenţa lor ele indică tendinţa de inedit, noutate, standardizare la nivel internaţional[2]. Această trăsătură se opune limitării dansului popular la tradiţia specifică locală sau zonală.

---

[1] Max von Boehn : *Der Tanz*, Berlin, 1925, p. 74—94.

[2] În istoria dansului există nenumărate exemple care ilustrează acest fenomen : primele dansuri de salon adoptate în Franţa sînt de origine italiană sau spaniolă, iar în Germania sînt preluate cu precădere dansuri de origine franceză. (Secolul al XVI-lea.) Valsul, derivat din

2. Organizarea codului coreic este supusă criteriului şi fenomenului modei (la modă/demodat), expresie a necesităţii de perpetuă schimbare ce caracterizează comunicarea de acest fel în diversele etape evolutive.orice modificare a codului coreic are drept rezultat crearea unei noi mode, care astăzi se răspîndeşte rapid prin intermediul canalelor mass-media. Aşadar, cunoaşterea şi practicarea dansurilor de salon din categoria ,,la modă'' este, pentru un grup de vîrstă dat, semnul mersului ,,în pas cu vermea''. Din acest punct de vedere, dacă existenţa unui fond ,,standard'' (Fox-trot, Tango, Vals), reprezentînd o zonă neutră, nesemnificativă, este deschisă oricărei categorii , în cadrul unei generaţii grupurile se conturează în funcţie de dansurile ,,la modă'' pe care le practică.

Trecînd peste aceste diferenţieri, dansului de salon îi sînt atribuite, în mediile urbane, o serie de funcţii sociale care pot fi asemănate cu cele pe care dansul popular le deţine în contextele sociale tradiţionale.

— În cadrul manifestărilor organizate sau al petrecerilor spontane, dansul de salon este mijloc de comunicare în interiorul unui grup de vîrstă şi între grupurile de sex. (Este semnificativă în acest sens preponderenţa formaţiei de perechi ce introduce ideea cuplului, a nucleului social primar.) Funcţia relaţional-erotică a dansului de salon este dublată de cea distractivă şi/sau spectaculară (exhibiţionistă)[3].

— Unitatea grupului de vîrstă este reliefată şi de existenţa unor norme restrictive care limitează participarea pentru anumite categorii.

— Ca şi în planul culturii tradiţionale, dansul de salon este o normă socială, cunoaşterea sau necunoaşterea lui fiind în măsură să confere o anumită poziţie individului în cadrul grupului respectiv.

— Practicarea sa în contextele sociale specifice implică reguli de comportament, acestea întărind funcţia socială a limbajului coreic (înţeles ca un limbaj complex).

Iniţial operă de autor sau a unui grup, nu ca o creaţie originală, ci, de cele mai multe ori, ca o adaptare, ca o recreere a unui dans popular preexistent, dansul de salon o dată intrat în procesul de circulaţie este purtătorul unor trăsături specifice creaţiilor populare : caracter colectiv, anonimat, oralitate, libertate de variaţie, însuşire prin asimilare (mult mai puţin prin învăţare).

Funcţionînd ca semn al unui statut social-cultural pseudoelevat, dansul de salon este cu uşurinţă preluat de colectivităţile (sau de indivizii) în curs de urbanizare, fiind opus dansului popular, acesta devenind pentru mulţi tineri ţărani semnul unui grad ,,inferior'' de dezvoltare social-cultu-

---

Ländler-ul austriac, devine în secolul al XVIII-lea dansul la modă în Franţa, de unde trece în Anglia. Polca, dans popular cunoscut în Polonia sub denumirea Polska, iar în Cehoslovacia, Polka, este întîlnit în secolul al XVII-lea şi în Scandinavia. Dezvoltat de maeştri profesionişti de dans el a fost preluat la jumătatea secolului al XIX-lea de parizieni, declanşînd o adevărată ,,Polka-manie'' în Europa şi America. Tango-ul, dans de origine afro-iberică, cu funcţie rituală în ceremonialul de Anul Nou (Xango sau Shango), se răspîndeşte în America de Sud, de unde revine în Europa ca dans de salon ,,argentinian''. Fox-trotul este un dans creat în America şi importat în anii 1917—1918 în Europa.

[3] În ultimii cinci ani se observă, în special în ţările vestice, tendinţa spre dansul individual şi/ sau de grup. În aceste cazuri dansul încetează de a stabili contactul între doi parteneri, circuitul comunicaţional intervenind fie între individ şi grup, fie se manifestă ca ,,circuit scurt'' : dans pentru sine însuşi.

rală, propriu existenței rurale. Pătrunderea dansului de salon în sfera culturii populare tradiționale este un proces cu rădăcini istorice, care s-a intensificat progresiv, dar care prezintă (privit în plan sincronic) grade de intensitate și forme foarte diferite. Este cunoscut faptul că un grup social care pierde din unitate, din coeziune, este mai receptiv față de influențele exterioare, el prezentînd o mare labilitate a mentalității și a gustului artistic. În aceeași măsură, însă, grupurile sociale — în care unitatea pe care o conferă tradiția nu a suferit o puternică dezarticulare — opun rezistență acelor produse care contrazic normele și valențele vieții lor culturale. Între aceste două limite extreme se înscrie multiplicitatea formelor pe care le îmbracă acest proces, în raport de stadiul evoluției social-economice și culturale a unei unități sociale date.

Pătrunderea dansului de salon, component al sistemului culturii de masă, în sistemul culturii populare se datorează unor agenți colportori, care prin condiția lor socială, ocupație etc. aparțin ambelor sisteme. Ei sînt :

— tineri săteni ce urmează învățămîntul de diferite grade în orașe, dar care nu au rupt legătura cu satul în care revin periodic ;
— tineri muncitori navetiști în localități urbane învecinate ;
— tineri muncitori sezonieri ;
— grupul intelectualilor (corp administrativ, doctori, ingineri, învățători, profesori etc.) rezidenți în sat.

Toți componenții acestor categorii, desigur în mod nuanțat, sînt marcați de caracterele proprii celor două medii culturale. Prin apartenența genetică la cultura populară, în special indivizii din primele trei grupe sînt considerați, de către colectivitatea sătească, membri ai acesteia (insideri). De cele mai multe ori însă acești tineri se constituie într-un microgrup distinct, în raport cu care restul colectivității sătești se situează pe poziția de outsideri. În măsura în care reprezentanții culturii de masă reușesc să-și impună modelul lor cultural în viața spirituală a satului, în măsura în care un număr tot mai mare de tineri țărani și-l însușesc, prin contact direct sau indirect, se deschide drumul traficului de produse spirituale din planul culturii de masă în cel al culturii tradiționale. Este incontestabil că acest proces este ajutat și grăbit de mijloacele de comunicare mass-media, care pătrund tot mai mult în viața satelor. (Pentru domeniul care ne interesează, în special : radioul, discurile, televiziunea și cinematograful.)

Procesul penetrării dansului de salon în viața social-culturală a satului nu trebuie privit ca o simplă modificare a repertoriului local, ci ca o substanțială transformare a însuși conținutului comunicării folclorice.

Investigațiile concrete demonstrează existența unor etape distincte în desfășurarea acestui proces, ca urmare a raporturilor diferite ce se instituie între cele două modele comunicaționale.

1. Într-o primă etapă, limbajul dansului de salon este circumscris la o anumită categorie socială și de vîrstă, fiind practicat în cadrul unor contexte speciale (petreceri, reuniuni, baluri) sau chiar tradiționale (onomastici, sărbători), principala caracteristică fiind limitarea participării, ce exclude restul colectivității sătești din aceeași grupă de vîrstă. În această situație limbajul dansului de salon, coexistent cu cel al dansului

popular în acelaşi spaţiu cultural, funcţionează doar în interiorul grupului reprezentant al culturii de masă şi/sau culte şi nu este menit să stabilească legături în sfera culturii populare. Astfel el constituie un element diferenţiator pentru cele două categorii culturale.

2. Dansurile de salon pot în acelaşi timp exercita un impact în mod indirect asupra limbajului dansului popular, impunînd acestuia trăsături proprii modelului lor structural.

a) Exprimînd necesitatea unor noi relaţii comunicaţionale, sînt asimilate timpului de comunicare folclorică contexte coreice ce reproduc modelul celor existente în mediul urban : balurile şi petrecerile ocazionale în grupuri restrînse de prieteni.

Spre deosebire de hora satului, balul (care apare în anumite medii folclorice încă în prima jumătate a secolului nostru) reprezintă un context social nonceremonial, cu funcţie preponderent distractivă. În cazul balului sînt modificate timpul şi locul desfăşurării, componenţa şi normele de comportare, care la hora satului erau întărite prin tradiţie. Prezenţa sa în viaţa satului influenţează de cele mai multe ori însăşi structura formală a horei[4].

b) Impactul asupra fondului tradiţional de dansuri se exercită în principal asupra modului de grupare al dansatorilor. Astfel dansurile de grup mare (ex. Hora, Sîrba, Brîul) sînt transformate în dansuri de perechi : Hora în Vals, Sîrba sau Brîul în Vals, adoptîndu-se prizele corespunzătoare. Implicit se modifică structura ritmico-cinetică. Aşadar, alături de formele tradiţionale coexistă în acelaşi repertoriu o Horă, Sîrbă sau Brîu ce reprezintă versiuni noi, avînd ca model dansurile de salon[5].

3. În fondul de dansuri populare remarcăm de asemenea existenţa unui număr destul de mare de variante care reprezintă adaptări la stilul interpretativ local al unor dansuri de salon. (Exemplul cel mai grăitor îl constituie variantele Polcii.) Se cere însă remarcat că impactul asupra fondului tradiţional de dansuri este exercitat de către acele dansuri de salon ale căror modele iniţiale au fost creaţiile folclorice dintr-o sferă de cultură apropiată specificului românesc[6].

4. Procesul care se manifestă în prezent cu deosebită intensitate este cel al preluării dansurilor de salon în seria dansurilor locale şi actualizarea lor atît în contexte speciale, cît şi în cele tradiţionale. În aceste cazuri, dansurile de salon îşi asumă funcţii social-estetice echivalente celor populare, suferind din punctul de vedere al structurii o seamă de modificări în scopul adaptării la modelul limbajului coreic propriu zonei respective. Marcînd o netă diferenţiere între dansurile tradiţionale şi cele de salon, seria se structurează în suite distincte, delimitate prin pauze, care se succedă ciclic. (Suita dansurilor populare se situează în

---

[4] Se modifică locul desfăşurării (spaţiul deschis fiind înlocuit cu cel închis), timpul (jocul de zi se transformă în joc de noapte, durata creşte) etc.

[5] Exemplele sînt multiple în special în Muntenia şi Moldova. În mod obişnuit în centrul Horei, Sîrbei sau Brîului se dansează şi în perechi, iar în Moldova (jud. Vaslui) Hora se joacă exclusiv în perechi.

[6] Nu am întîlnit niciodată variante de dansuri populare care să reproducă ritmurile sincopate (sud- sau nord-americane) sau care să utilizeze un inventar de mişcări străine limbajului dansului românesc.

raport de determinare față de cea a dansurilor de salon.) Suita modernă cuprinde în principal piesele „standard'' în succesiune fixă : Tango, Vals, Fox-trot, la care de la caz la caz se adaugă și dansurile „la modă''.

Gruparea dansurilor în două suite distincte este semnificativă pentru o corespunzătoare diferențiere a participanților. Se observă astfel că la suita dansurilor moderne grupul participant este mai restrîns și mai eterogen, cuprinzînd pe cei ce aparțin sau tind spre un alt statut cultural.

Menționăm că dansurile de salon nu se integrează niciodată total patrimoniului tradițional ; în genere ele sînt recunoscute ca fiind de proveniență exterioară. Aberante de la regulă apar cazurile în care dansurile de salon, apanajul unei singure generații (dispărute ulterior din repertoriul curent), sînt considerate de cei ce le-au practicat ca vechi jocuri populare [7].

5) Pătrunderea dansurilor de salon în viața culturală a satelor poate duce în ultimă instanță, în special în cazul colectivităților aflate într-un înaintat stadiu de urbanizare, la aproape totala înlăturare a dansurilor populare. Astfel se instalează discontinuitatea în transmiterea tradiției coreice, corespunzînd diferențelor de mentalitate între grupele de vîrstă din mediul rural : maturi pe de o parte și tineret pe de alta. Necesitățile și aspirațiile culturale ale tinerilor țărani sînt în aceste cazuri mai apropiate de cele ale tinerilor din mediul urban.

B. EXISTENȚA DANSULUI POPULAR ÎN MEDIUL URBAN

Urmărind în continuare interferențele dintre cultura populară și cea urbană (cultura de masă) subliniem un proces care ni se pare semnificativ, și anume : țăranii stabiliți la oraș (definitiv sau temporar) și care nu s-au integrat total vieții urbane simt nevoia prezenței unor elemente care să le confere sentimentul apartenenței la o anumită sferă culturală, a ancorării în tradiție. De aceea ei prelungesc un timp în mediul urban modele comunicaționale din sfera culturii populare. Investigații asupra modului de folosire a timpului liber, efectuate de către sociologi [8], indică formele tradiționale : nunți, cumetrii, chiar hora duminicală, ca fiind cele mai frecvente. (Pînă nu de mult, în Capitală, în fiecare duminică țăranii, grupați pe zone folclorice bine distincte, își organizau după modelul tradițional o horă la care erau practicate dansurile locale.) Este necesar să subliniem că participanții la asemenea manifestări sînt în majoritatea lor oameni trecuți de prima tinerețe, care revin după consumarea unei anumite experiențe la formele de comunicare de tip folcloric.

Se poate observa că în societățile cu un înalt grad de industrializare, cu tradiție urbană îndelungată, sentimentul alienării, al izolării, al imposibilității de integrare, face ca tineretul să simtă nevoia unității și coeziunii în cadrul grupului de vîrstă, a desprinderii din uniformizarea pe care o impune societatea de consum. O modalitate este și întoarcerea spre folclor, spre un limbaj ce-l detaşează de restul masei. În acest scop tinerii adoptă dansurile populare, şi în special dansurile de grup (balcanice), pe care le opun dansurilor de salon. Ele sînt practicate în majoritatea cazurilor în contexte social-distractive şi mult mai rar în contexte spectaculare.

---

[7] Ca exemplu : dansul On step este indicat de către informatori vîrstnici (60—70 ani) din Ghelar (jud. Hunedoara) ca făcînd parte din fondul de dansuri tradiționale locale.

[8] Ștefana Steriade, *Puncte de vedere privind asimilarea culturii de masă*, în *Contribuții la sociologia culturii de masă*, București, 1970, p. 206.

C. MODALITĂŢI DE INTEGRARE A DANSULUI POPULAR ÎN SFERA CULTURII DE MASĂ

Dacă pătrunderea dansurilor de salon în sfera culturii populare este rezultatul unui proces spontan, circulaţia în sens invers, şi anume integrarea dansurilor populare în sfera culturii de masă, este un proces organizat, dirijat în sensul atingerii scopului principal, şi anume : culturalizarea maselor [9].

Sfera culturii de masă nu poate fi suprapusă celei a creaţiei populare. Cultura de masă preia din sfera culturii populare în mod selectiv doar acele produse care folosesc scopului ei sau care pot fi adaptate unui nou model comunicaţional. Discontinuitatea în preluarea folclorului arată că există o serie de deosebiri în conţinut între cele două subsisteme, produsele pe care le vehiculează fiind chemate să îndeplinească funcţii diferite într-unul sau în celălalt.

— În preluarea dansului popular se observă reducerea registrului semiotic la componenta estetică şi respectiv funcţia spectaculară. Fiind integrat ca element de spectacol, el devine în primul rînd obiect de privit.

— Dacă în tipurile de comunicare folclorică limbajul coreic există aproape exclusiv ca un limbaj complex, în cadrul spectacolului el funcţionează ca un limbaj autonom, ca dans propriu-zis, avînd deci caracter monovalent.

Tipul de comunicare spectaculară foloseşte modelul comunicaţional propriu culturii de masă. Schema ar cuprinde :

I. *Producerea mesajului.*

a) Existenţa necesară a fondului de bază, reprezentat prin creaţia populară în ansamblul ei.

b) Repertoriul de dansuri populare detaşat din acest fond ca limbaj autonom şi selectat în conformitate cu strategia comunicaţională impusă de funcţia spectaculară.

c) Selectarea produselor folclorice concrete, sau a unor elemente aparţinînd codului coreic (ritmuri, mişcări, prize etc.), care constituie materialul spectacolului propriu-zis.

d) Producerea mesajului de către un individ sau grup producător. Actul producerii mesajului poate fi : creaţie de autor, recreare, transpunere etc., în funcţie de apropierea sau depărtarea faţă de modelul folcloric preexistent. În acest proces intervin personalitatea artistică şi cunoştinţele individului sau grupului producător.

---

[9] Deoarece despre modul în care folclorul este folosit în planul culturii de masă s-a scris şi s-a discutat mult, ne vom rezuma la sublinierea principalelor caracteristici.

II. *Emiterea mesajului.*

— Emiterea mesajului, prin canalul spectacolului, presupune interpretarea acestuia de către un grup de artişti-dansatori, amatori sau profesionişti. Pentru interpreţi, indiferent dacă dansul popular a constituit iniţial un limbaj cvasinatural sau unul artificial, forma sa spectaculară se cere învăţată, explicitată. Putem considera astfel că dansul ca element al spectacolului este într-o mai mică sau mai mare măsură „gramaticalizat".

III. *Conţinutul mesajului.*

— Mesajul propriu-zis este purtător în primul rînd de informaţie estetică. El trebuie să conţină de asemenea şi un anumit grad de informaţie referenţială, care se raportează la modelul folcloric ce a stat la baza producţiei realizate. În consecinţă produsul spectacular poate fi considerat ca un obiect semiotic cu valoare educativ-distractivă.

Deseori însă, în dorinţa de a conferi mesajului un plus de informaţie estetică şi pentru a creşte gradul de spectaculozitate, se recurge la elemente ce contrazic parametrii modelului propus, la locuri comune, şabloane etc. Astfel se ajunge la producţii neartistice care distorsionează imaginea valorilor iniţial propuse spre comunicare.

IV. *Canale de transmitere.*

Produsul spectacular de dans intră în circuitul comunicaţional prin canalele mass-media (televiziune, film), dar mai ales prin cele tradiţionale, dintre care în primul rînd : spectacolul pe scenă. În subsistemul culturii de masă, manifestările organizate, cu profil variat, oferă posibilitatea unei largi şi intense circulaţii a acestor produse artistice. Astfel, un număr impresionant de oameni este antrenat să participe la crearea, interpretarea şi receptarea lor. În acest sens produsele spectaculare de dans popular pot fi considerate bunuri culturale de larg consum.

V. *Receptarea mesajului.*

— Mesajul este receptat de un public larg şi de cele mai multe ori eterogen, după cum s-a arătat mai sus, ceea ce implică un oarecare grad de standardizare a informaţiilor transmise. Înţelegerea sa nu presupune cu necesitate, din partea publicului, o pregătire prealabilă. Este însă ştiut că lipsa oricăror informaţii asupra folclorului coregrafic, ca şi lipsa unei educaţii estetice generale fac ca acesta să reţină, din mesajul transmis, elementele care acţionează direct asupra simţurilor, efectele „tari", de multe ori exterioare.

Între consumatori şi producători se instituie relaţia de tipul : cerere şi ofertă. Abdicarea din partea producătorilor de la criteriul esteticului şi autenticităţii mesajelor, de la principiul educativ-formativ, care singur justifică existenţa acestor produse în cultura de mase, acceptarea succesului facil în rîndul consumatorilor, vehicularea de pseudovalori şi *Kitsch*-uri constituie un act anticultural.

Urmărind mecanismul şi caracteristicile integrării dansului popular în subsistemul culturii de masă putem face următoarele observaţii :

1. Adaptîndu-se modelului comunicaţional propriu acestui subsistem, produsele coreice vehiculate în cadrul spectacolelor *nu mai pot fi considerate ca aparţinînd planului folcloric.* (Putem accepta în acest sens termenul de ,,folclorism'' adoptat pe plan internaţional pentru a le desemna.)

2. Aceste produse, componente ale culturii de masă, adresîndu-se atît mediului urban cît şi celui rural, unde interferează manifestările folclorice tradiţionale, au ca efect :

a) Formarea unei conştiinţe culturale, conscientizarea valorii artistice a dansului popular şi contracararea mentalităţii potrivit căreia aceste creaţii sînt considerate semne ale apartenenţei la un statut cultural inferior.

b) Mijloc de afirmare a personalităţii artistice individuale, spectacolul, indiferent de factura sa, se integrează treptat vieţii spirituale a satului, constituind o nouă formă a comunicării artistice, deseori înlocuind comunicarea folclorică în contexte tradiţionale.

c) Participarea activă a unui grup de indivizi la comunicarea de tip spectacular conferă acestora un statut special : cel de artişti-interpreţi, situîndu-i pe o treaptă social-culturală diferenţiată de restul colectivităţii săteşti.

d) Existenţa spectacolului, paralel cu manifestările folclorice tradiţionale, este impusă şi justificată de creşterea categoriei consumatorilor de produse culturale. La rîndul său el contribuie (alături de mijloacele de comunicare mass-media) la lărgirea continuă a acestei categorii.

3. ,,Folclorismul'' (respectiv vehicularea folclorului ca spectacol) exercită o puternică influenţă asupra structurii fondului tradiţional de dansuri. Procesul se realizează în principal prin intermediul acelor ţărani care sînt în acelaşi timp actanţi în contextele folclorice tradiţionale şi interpreţii produselor spectaculare [10].

Perspectivele şi limitele perpetuării tradiţiei dansului popular ca şi integrarea sa în cultura contemporană, după cum am văzut, depind de interacţiunile (uneori cu rezultate contradictorii) care se stabilesc în mod dirijat sau spontan între cele două subsisteme culturale : cultura populară şi cultura de masă.

Pe de o parte, pătrunderea spontană în sfera culturii populare a produselor vehiculate în planul culturii de tip urban, creşterea numărului de consumatori de bunuri culturale în dauna producătorilor, înlocuirea unor tipuri de comunicare folclorică în principal cu comunicarea estetică (spectaculară), considerarea dansului popular ca o marcă a unui statut cultural ,,inferior'' exercită o acţiune cu efect negativ asupra procesului normal de preluare şi continuare a tradiţiei folclorice. Pierderea legăturii cu valorile tradiţionale, negarea lor, deschide calea preluării lipsite de criterii a produselor de consum existente la periferia culturii urbane.

Pe de altă parte, însă, prin prezenţa unor caractere ale culturii tradiţionale chiar şi într-o societate industrializată (necesitatea apartenenţei la o cultură specifică, contactul cu tradiţia) [11], acţiunile organizate pentru

---

[10] Anca Giurchescu, *Raportul între modelul folcloric şi produsele spectaculare de dans popular*, în ,,R.E.F.'', tom. 16, nr. 5, 1971.

[11] Mihai Pop, *Problèmes généraux de l'ethnologie européene*, Premier Congrès international d'ethnologie européene, Paris, 24—28 août, 1971.

perpetuarea şi valorificarea creaţiilor populare îşi găsesc deplina justificare din punct de vedere socio-cultural.

În acest sens, scopul principal este formarea unei conştiinţe culturale care să ducă implicit la înţelegerea valorilor estetice şi etice pe care le conţin creaţiile populare.

QUELQUES ASPECTS DE L'INTERFÉRENCE ENTRE LA CULTURE POPULAIRE ET LA CULTURE DE MASSE

Dans la culture socialiste en tant que système unitaire et cohérent, la communication des produits culturels peut être inscrite entre trois soussystèmes dont les sphères s'interfèrent : la culture populaire, la culture de masse et la culture ,,cultivée".

L'étude traite du mécanisme et des implications socioculturelles du transfert des objets culturels entre la culture populaire et celle de masse, en ce qui concerne la communication chorégraphique (choréique).

Premièrement on analyse le rapport entre la danse de salon et la danse populaire. La danse de salon est considérée comme signe de l'urbanisme, ayant une série de traits distinctifs comme : l'universalité, le cosmopolitisme, la mode, etc. Elle est assumée par les collectivités en voie de l'urbanisation et opposée à la danse populaire considérée comme signe de l'existence socioculturelle rurale.

Le processus se déroule par étapes : l'existence parallèle des deux langages choréiques ; la transformation imposée à la structure de la danse populaire et enfin le remplacement total de celle-ci.

On analyse après l'existence de la danse populaire dans les milieux urbains, le prolongement dans ces milieux des modèles de communication appartenant à la sphère de la culture populaire.

Dans la partie finale on décrit les formes sous lesquelles la danse populaire est véhiculée dans la sphère de la culture de masse.

On peut observer : la réduction du registre sémiotique de la danse populaire à une seule composante esthétique et respectivement à la fonction spectaculaire ; en tant qu'élément de spectacle elle fonctionne comme langage autonome.

Donc les produits spectaculaires des danses populaires ne peuvent plus être considérés comme folklore proprement dit.

Les spectacles de danse populaire exercent une forte et multilatérale influence au niveau du plan folklorique traditionnel.

VÎNĂTOAREA DE DIHOR: ÎNCERCARE DE ANALIZĂ STRUCTURALĂ A UNEI SĂRBĂTORI

MARIANNE MESNIL

Institutul de sociologie al Universităţii Libere din Bruxelles

INTRODUCERE: CÎTEVA CONSIDERAŢII METODOLOGICE

Vrem să încercăm în citeva pagini studiul unui scenariu de sărbătoare, propunîndu-ne să degajăm un sistem de semnificaţie prin analiza structurii sale semiotice (acest ultim termen este luat nu în sensul său limitat lingvistic, ci într-un sens extins la tot „,sistemul de semne"). Am ales pentru aceasta un obicei numit ,,vînătoarea de dihor" [1], care constituie un mod de încheiere al sărbătorii patronale practicat în regiunea Bastogne (Ardenii belgieni).

Pentru efectuarea unui astfel de demers, vom relua unele aspecte ale cercetării a doi autori: V. I. Propp, care a elaborat o metodă de analiză a basmului, şi C. Lévi-Strauss, care a stabilit principiile unei interpretări a mitului.

Conform schemei analizei lui Propp din *Morfologia basmului fantastic*, putem efectua un studiu morfologic al scenariului ,,vînătoarea de dihor" conceput ca ,,descriere după părţile componente, după raportul dintre ele şi după raportul lor cu întregul" [2].

Problema care se pune este determinarea ,,părţilor fundamentale" ale obiectului nostru de cercetare. Aceasta este problema esenţială, comparabilă cu cea care se pune lingviştilor în cercetarea semantică: degajarea unităţilor de bază sau ,,trăsăturile semantic-pertinente" (semele).

Dacă este adevărat, cum spune Mounin [3], că semantica sociologilor nu este cea a lingviştilor, înseamnă o dată mai mult că această determinare a unităţilor minimale de semnificaţii constituie în egală măsură punctul fundamental al metodologiei elaborate de Propp la nivelul basmului fantastic şi de Lévi-Strauss la nivelul mitului.

---

[1] Forme găsite în cursul anchetei noastre în dialectul valon: ,,on tchesse li vetcheu", ,,véché", ,,vécheu", ,,veheu".

[2] V.I. Propp, *Morphologie du Conte*, Paris, Seuil (poétique), Collection ,,Points", 1965 şi 1970, p. 28. Vezi ed. rom., Bucureşti, 1970, p. 24.

[3] G. Mounin, *Clefs pour la sémantique*, Paris, Seghers, 1972.

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 3, p. 191–203, Bucureşti, 1973

Reluăm, pe scurt, demersul acestor autori şi ne propunem să elaborăm, pornind de la lucrările acestora, un demers asemănător, care să ne permită analiza unei alte categorii de fenomene, ce, de această dată, se îndepărtează de domeniul propriu-zis lingvistic, pentru că dezbate manifestări care nu întrebuinţează limba ca mod de exprimare (ca în cazul basmului sau mitului), ci limbajele pe care trebuie să le discernem în sînul acţiunii, ea însăşi conţinută în sărbătoare (acte, gesturi, elemente plastice). Un asemenea demers va releva în cazul acesta o „semiologie” (semantica semnelor sociale) în sensul pe care l-a definit Saussure[4]: „o ştiinţă care studiază viaţa semnelor în sînul vieţii sociale”, unde limba apare ca unul din sistemele de semne.

1. METODOLOGIA LUI PROPP (basmul fantastic)

În capitolul intitulat *Metoda şi materialul*, Propp pune problema determinării a ceea ce numeşte „părţi fundamentale ale basmului”. El ajunge la concluzia că acestea sînt *funcţiile* basmelor; ele constituie unităţile de bază care vor permite stabilirea descrierii, clasificării şi, în ultimă instanţă, a structurii care dă definirea basmului fantastic ca o categorie particulară.

Autorul precizează sensul pe care îl dă cuvîntului „funcţie”: „prin funcţie înţelegem acţiunea unui personaj, definită din punctul de vedere al semnificaţiei sale în desfăşurarea intrigii”[5].

El propune trei operaţii:

— o descriere a acţiunii care reprezintă fiecare funcţie;
— o definire cît se poate de rezumată a acestei acţiuni;
— atribuirea unui semn convenţional pentru fiecare din ele.

Trebuie în sfîrşit considerată *ordinea* în care se prezintă aceste funcţii; autorul ajunge la constatarea că „succesiunea funcţiilor este totdeauna identică”[6]. Se pot deci grupa basmele care conţin aceleaşi funcţii şi considera de „acelaşi tip” (tipul este deci bazat pe proprietăţi structurale precise).

Propp face astfel constatarea că „toate basmele fantastice au o structură monotipică”[7].

2. „MITEMELE” ABORDATE DE LÉVI-STRAUSS

Lévi-Strauss, în capitolul despre „structura miturilor”[8], pune de asemenea problema unităţilor minimale de semnificaţie. El defineşte „mitemele” ca unităţi constitutive ale mitului, care trebuie căutate la nivelul frazei [9]. Fiecare „mare unitate constitutivă” (mitemul) este transcrisă sub forma unei „fraze cît mai scurte posibil”, ceea ce constă în „atribuirea unui predicat unui subiect”, și permite deducția unei *relații*. Acest demers corespunde decupajului efectuat de Propp pentru basm, în „definiții de funcții”.

---

[4] F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, p. 33, citat în P. Guiraud, *La Sémantique*, Que sais-je? Paris, P.U.F., 1969, p. 95.

[5] V.I. Propp, *Morphologie du Conte*, p. 31.

[6] *Ibidem*, p. 32.

[7] *Ibidem*, p. 33. Cf. ed. rom., p. 28.

[8] C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958 (Cap. XI: Structura miturilor).

Lévi-Strauss consideră în continuare ordinea acestor unități constitutive. Acolo unde Propp este obligat să constate ordinea ireversibilă a funcțiilor basmului, Lévi-Strauss situează specificitatea mitului în raport cu alte expresii lingvistice. El consideră de la început o primă ordine a unităților : aceea deja întîlnită la Propp, și care corespunde ordinei basmului. El trimite la o structură istorică, diacronică : aceasta este componența reversibilă a mitului. În plus, distinge o a doua ordine semnificativă a mitului, ce face apel de această dată la componentele anistorice, sincronice ale timpului mitic [care relevă nu numai „limba” („langue”), ci și „vorbirea” („parole”)].

Lévi-Strauss propune să fie cercetate aceste nivele de semnificație nu în relații izolate, ci în „pachete de relații” [10], care ar fi adevăratele unități constitutive ale mitului. „Sistemul de referință temporal”, astfel obținut, posedă cele două dimensiuni proprii mitului : „în același timp diacronic și sincronic, reunind astfel proprietățile caracteristice ale limbii și ale vorbirii” [11]. Metoda propusă pentru o asemenea analiză consistă în dispunerea în coloane a grupelor de relații, astfel încît să se pună în evidență o trăsătură comună. Se pot considera, în sfîrșit, relațiile care există între coloane (între trăsăturile comune care se degajă). Autorul ajunge la concluzia că mitul apare ca „un fel de instrument logic care permite să se pună un punct între problema inițială [...] și problema derivată [...]” [12] sau ca „destinat să opereze o mediere [...], să rezolve o contradicție” [13].

Același rol „mediator” degajat de Lévi-Strauss pentru mit este reluat de Greimas în ceea ce privește basmul. După acest autor [14], basmul „rezolvă contradicțiile între structură și evenimente, între continuitate și istorie, între societate și individ”.

Dacă se revine la entitatea (mit sau basm) care trebuie analizată, „rolul de mediator” este concretizat printr-un „erou” sau „actor” care ocupă o situație de mijloc în sistem. „Funcția” sa este deci de a rezolva contradicțiile pe care le conține sistemul printr-o serie de „operații logice”. Este ceea ce afirmă Lévi-Strauss, considerînd că gîndirea mitică pornește de la luarea de cunoștință a anumitor opoziții și tinde spre medierea lor progresivă prin efectuarea de înlocuiri succesive, „fiecare termen dînd naştere următorului prin opoziţie şi corelare"[15]. Autorul lărgeşte deci „cuprinderea" rolului de mediator şi se întreabă dacă acesta nu constituie un „mod universal de organizare a datelor experienţei sensibile"[16], citînd exemple de mediere de diverse grade (între sexe ; sociologice ; spaţial — cer/pămînt ; temporal — vară/iarnă sau naştere/moarte).

---

[9] Această propoziție se referă la ipotezele următoare (*op. cit.*, p. 232 și urm.) : 1) dacă miturile au un sens, acesta nu poate ține de elementele izolate care intră în compoziția lor, ci de modul în care aceste elemente se găsesc combinate ; 2) mitul relevă ordinea limbajului, face parte integrantă din el ; în același timp, limbajul, așa cum este folosit în mit, manifestă proprietăți specifice ; 3) aceste proprietăți nu pot fi cercetate decît deasupra nivelului obișnuit al expresiei lingvistice...

[10] C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 234.

[11] *Ibidem.*

[12] *Ibidem*, p. 239.

[13] *Ibidem*, p. 254.

[14] Apud E. Meletinski, *L'étude structurale et typologique du conte*, Paris, Seuil (poétique) Collection „Points”, 1970, p. 226.

Ceea ce înseamnă că „mediatorul" va avea adesea o valoare ambivalentă, vădit ambiguă.

I. METODOLOGIE ŞI OBIECT DE STUDIU

MIT ŞI BASM

Reluăm pe scurt cîteva orientări metodologice propuse în două domenii care nu sînt, desigur, în raport unul cu altul : cel al basmului şi cel al mitului.

Cei doi autori, care fac din acestea obiectul lor de studiu, au avut de altfel în vedere problema acestui raport, reluată de asemenea de Meletinski şi Greimas.

Lévi-Strauss consideră basmul ca un mit diluat (unde opoziţiile, transpoziţiile temei, posibilitatea de alegere şi libertatea de substituire sînt slăbite). Meletinski face la acest subiect două remarci : pe de o parte nu trebuie neglijată „distincţia istorică de principiu între mit şi basm"[17], concepute ca două grade ale istoriei naraţiunii, avînd între ele o relaţie specifică de tip „strămoş-urmaş". Pe de altă parte, acest autor estimează că raportul între aceste două forme constituie altceva decît o simplă diluare : rezultat al evoluţiei imaginarului, basmul este traversat de o etnografie concretă, de credinţe şi de prescripţii rituale. Meletinski reia o opoziţie între mit şi basm efectuată de Greimas : ea rezidă în interesul pe care-l poartă primul „proporţiilor cosmice şi destinelor colective", în timp ce al doilea este centrat mai mult pe destinul individual. Cu toate acestea, Meletinski vede aici o subestimare a diferenţelor calitative specifice între mit şi basm şi conchide că sînt necesare corective în ce priveşte punctul de vedere al lui Greimas.

RIT ŞI JOC

Propunînd pentru studiul nostru un demers metodologic care se inspiră din cele pe care le-am expus, nu putem neglija ajustările necesare la o dublă schimbare de obiect, ceea ce constituie o problemă metodologică în sine. În sfîrşit, trebuie să efectuăm o alunecare asemănătoare celei care se impune de la mit la basm, cît şi una care necesită trecerea din planul mitului în cel al ritului. Căci obiectul nostru de studiu, un „scenariu al sărbătorii", aparţine domeniului ritului, dacă se consideră caracterul de manifestare socială (el este parte integrantă din etnografia concretă). Şi, pe de altă parte, el trebuie situat într-un acelaşi raport de evoluţie care există între mit şi basm, dar care se manifestă de data aceasta la nivelul vieţii sociale însăşi. Propunem să numim scenariul de sărbătoare „joc" în sensul unei manifestări sociale cu caracter colectiv, supusă la reguli stabile, vizînd reprezentarea unei „intrigi" ; îl diferenţiem provizoriu de rit prin dezvoltarea particulară a aspectelor narative şi spectaculare ale scenariului, în detrimentul aspectelor practice vizînd o eficacitate socială. Formulăm deci prin ipoteză că analiza unui „scenariu" de sărbătoare de tip „joc" poate utiliza metodele analizei mitului şi basmului, cu condiţia să se opereze ajustările necesare. Ţinînd cont deci : 1) că e vorba de fapte sociale care relevă direct etnografia concretă (categoria ritului) ; 2) că este vorba de o categorie de fapte care se situează în raport cu ritul, aşa cum basmul este în raport cu mitul, dăm la iveală o suită *de acţiuni* care prezintă o structură comparabilă aceleia dintr-o naraţiune : scenariul jocului. Vom considera deci jocul ca o formă de limbaj în sens larg, susceptibil de un studiu semiologic aşa cum a fost definit mai înainte („o ştiinţă care studiază viaţa semnelor în sînul vieţii sociale").

---

[15] C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 249.

[16] *Ibidem*, p. 250.

[17] E. Meletinski, *op. cit.*, p. 219.

II. ANALIZA „VÎNĂTORII DE DIHOR"

A. JOCUL CA „NARAŢIUNE" (STABILIREA UNUI „TEXT")

De la început să analizăm jocul ca desfăşurarea unei suite de acţiuni concepţie care ne permite utilizarea schemei lui Propp. Aceasta înseamnă cum subliniază Meletinski[18], să considerăm jocul conform unui ax orizontal, „sintagmatic", potrivit unui model structural linear, corespunzînd unui sistem diacronic, unde ordinea evenimentelor are un sens „consacrat", cea a „povestirii" (acţiune în timp).

O primă problemă se pune atunci, cea a transcrierii datelor cu care vom lucra, pentru că nu este vorba de un text care constituie un dat cultural, ca pentru mit sau basm, ci de o manifestare care, prin caracterul său nelingvistic, necesită o reconstituire şi comportă deci o intervenţie exterioară fenomenului considerat, încă din prima etapă a lucrului. E vorba aici de o problemă generală a studiului etnografic care nu trebuie să fie pierdută din vedere, a cărei incidenţă însă nu este, fără îndoială, determinantă pentru demersul pe care vrem să-l facem, dacă se acceptă ipoteza de plecare : comparabilitatea materialelor lingvistice şi nelingvistice. Lévi-Strauss a subliniat dealtfel importanţa redusă a traducerii în înţelegerea mitului. Această primă încercare de transcriere poate fi considerată ca un fel de „traducere" pe care trebuie să încercăm să o efectuăm cît mai fidel posibil. Pentru aceasta vom proceda conform celor două demersuri obişnuite ale etnografiei : observaţia directă a manifestării şi convorbirile cu participanţii (ancheta).

Schema povestirii pe care o propunem este deci rezultatul organizării celor două tipuri de date de teren. Nu este vorba de un discurs construit de noi înşine, ci mai curînd o sistematizare ce se degajă din răspunsurile obţinute. Anumite răspunsuri individuale şi izolate, care capătă o semnificaţie în raport cu o schemă generală, pot fi considerate ca variante sau ca reprezentative pentru evoluţia jocului. Nivelul lor de realitate ar trebui să poată fi precizat prin verificarea datelor povestirii, după care ele trimit la o informaţie exactă (s-a întîmplat chiar aşa) sau la o informaţie propriu-zis semantică (este vorba de o interpretare care poate fi „inexactă” la nivelul faptelor observate, dar „semnificativă” pentru structura jocului).

---

[18] *Ibidem*, p. 216.

Propunem deci o schemă de „povestire” (descriere şi naraţiune totodată) a jocului „vînătorii de dihor”, sistematizată după cum am spus. Ne găsim în posesia unui „text” pe care îl putem analiza îndeaproape.

1. *Enunţul scenariului* („povestirea”)

Un om, „prins”, apoi deghizat în „dihor” şi dus în lanţ de un conducător, se aşază în fruntea tinerilor din sat şi colindă toate casele.

La fiecare oprire a cetei, „dihorul fură” diverse mîncăruri. El atrage în ceată fetele din casa unde intră, astfel că la sfîrşitul turneului tot tineretul satului este adunat. Produsul obţinut din colindat este împărţit între participanţi (ceata). Sărbătoarea se termină prin consumarea în comun a produsului colindatului şi printr-un bal.

2. *Determinarea unităţilor constitutive* („trăsături semantic pertinente”)

Ne găsim acum înaintea unei „povestiri” din care trebuie degajate „părţile fundamentale” — pentru a relua terminologia lui Propp. Ne propunem să urmărim schema oferită de acest autor, considerînd „funcţiile” personajelor jocului ca unităţile sale constitutive. (Am văzut că „funcţia” este „acţiunea” unui personaj, definită din punctul de vedere al semnificaţiei sale în desfăşurarea intrigii — jocul.)

Trebuie deci să relevăm funcţiile jocului, dînd pentru fiecare din ele „descrierea” acţiunii pe care o reprezintă, „definiţia”, şi să-i atribuim acesteia un semn convenţional (care permite compararea schematică a structurilor, la un alt stadiu al studiului).

Descrierea acţiunii : ea poate corespunde la „punerea în frază” propusă de Lévi-Strauss, ceea ce revine la a lega un predicat de un subiect[19]. Obţinem prin această metodă şase propoziţii :

1. Dihorul umblă din casă în casă
definiţie : „deplasări succesive” simbol δ
2. Dihorul fură mîncarea
definiţie : „adunare de bunuri” simbol α
3. Dihorul atrage fetele
definiţie : „adunarea fetelor” simbol α
4. Dihorul împarte bunurile adunate între participanţi
definiţie : „împărţirea bunurilor obţinute” simbol π
5. Participanţii consumă bunurile adunate
definiţie : „consumarea bunurilor adunate” simbol $\varkappa$
6. Participanţii dansează (cu fetele)
definiţie : „împărţirea fetelor” simbol π

---

[19] C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 233.

În definirea fiecărei propoziții, conform funcției căreia îi corespunde, se obține deci o serie de 4 funcții diferite (celelalte două propoziții constituie repetarea acțiunilor cu variația atributelor).

3. *Ordinea funcțiilor*

Jocul, fiind considerat sub aspectul său „narativ", se desfășoară într-un timp „istoric", iar acțiunile se succedă, ca în basm, conform unei ordini obligatorii. Este vorba deci, în același timp, de o structură lineară a semnificației. Această structură poate fi, în consecință, transcrisă conform formulei următoare, care reproduce modelul jocului :

$$\delta \rightarrow \alpha \rightarrow \pi \rightarrow \varkappa$$

Fiecare literă corespunde unei funcții a jocului, într-o ordine care nu poate fi schimbată.

Se poate întreba atunci dacă o asemenea structură nu este reprezentativă pentru un „tip" de joc al cărui scenariu ar fi reductibil la aceeași formulă. Putem propune ipoteza conform căreia toate scenariile de tipul $\delta \rightarrow \alpha \rightarrow \pi \rightarrow \varkappa$ corespund unui „colindat" (quête), care poate fi definit prin această formulă și constituie un „tip" de joc.

B. JOCUL CA STRUCTURĂ DE RELAȚII SEMNIFICATIVE

1. *Determinarea „cîmpului semantic" propriu jocului*

Reluînd principiul lui Lévi-Strasuss, și anume considerarea fiecărei „fraze" ca o relație „subiect/predicat", se poate încerca o abordare semantică a relațiilor pe care le găsim în joc, și aceasta la mai multe nivele de expresie.

a) Elementele furnizate de povestire :

Se degajă din „povestire", și din ancheta care a condus la stabilirea acesteia, că termenul „dihor" cuprinde următoarele noțiuni :

— animal,
— sălbatic,
— hoț,
— dăunător.

Al doilea personaj al „povestirii" este colectiv : el este ceata, „tineretul".

Al treilea este de asemenea colectiv : este vorba de „sat", de „case". Ultimele două categorii relevă, așadar, „comunitatea socială".

b) Elemente furnizate de plastică (travestiți etc.) :

— „dihorul" este un om mascat (vom reveni la acest element) ;
— costumul său este zdrențăros, murdar ;
— el comportă elemente care amintesc animalul : coadă și blană ;
— el este legat, ținut în zgardă cu o frînghie.

Aceste elemente trimit la noţiuni ca :
— sărăcie,
— stare slăbatică,
— dăunător (prins).

Toate aceste trăsături pot fi aduse la o singură caracteristică : ele evocă imaginea unui personaj periferic (sărăcie), ne-social (animal, relevînd ordinea „naturală"), ne-socializat (slăbatic) sau anti-social (dăunător).

Această imagine se opune celei a altor două „personaje", care reprezintă „comunitatea" (netravestiţi, nemascaţi).

c) Elemente furnizate de gestică :
— „dihorul" este mai întîi prins în ceată ;
— el este apoi legat ;
— comportamentul său în tot timpul jocului este cel al unui animal sălbatic : gesticulează, se zbate, sperie fetele ;
— intră în case (ca dihorii — hoţi de găini) ;
— fură mîncarea (fetele).

Aceste elemente confirmă şi evidenţiază pe cele anterioare — conţinutul lor semantic este centrat pe : stare sălbatică, dăunător, deci în opoziţie cu starea socială.

Notăm că acest „cîmp semantic", astfel determinat, nu acoperă întregul cîmp lexical : nu sînt reţinute decît anumite aspecte „semnificative" pentru structura jocului.

Astfel, se ştie că atributul cel mai frecvent care trimite la noţiunea de „dihor" este cel de „animal rău mirositor". Acest aspect nu este contradictoriu în raport cu celelalte aspecte reţinute. El nu intră, totuşi, în schema jocului, care pune, din contră, accentul pe funcţia de „hoţ" şi „vînător". Vom vedea că această alegere este de asemenea „semnificativă".

2. *Opoziţia vînător/vînat*

Dihorul apare în sînul scenariului ca un personaj ambivalent. Trece de la calitatea sa de „vînător" la aceea de „vînat", la un moment dat al jocului. Pe de altă parte el apare în opoziţie cu societatea şi acţionează pe contul lui (individual). Pentru a explica această schimbare trebuie să recurgem la două „cîmpuri de semnificaţii" ale termenului „dihor", construite în opoziţie unul cu altul.

Primul se situează într-un „ordin natural" [Ordinul are aici sensul de categorie de clasificare — *n. tr.*], al doilea corespunde unui „ordin social". Deci :

ordin natural	*ordin social*
dihor	dihor
animal săbatic	animal sălbatic
vînător	vînător
(adunător de bunuri)	(prădător)
hoţ +	hoţ —
	(vînat)

Se vede deci că, după cum se situează de o parte sau de alta, funcția de „a vîna" (a fura) ia semnul + (adunare de bunuri pentru supraviețuire) sau semnul — (dihorul este un prădător care fură oamenii).

3. *Rolul de mediator al dihorului*

Avem astfel determinată ambivalența dihorului, conform celor două ordine de organizare. Constatăm că funcția dihorului în sînul jocului capătă încă un rol. În final el apare pe de o parte ca un „animal sălbatic" și „hoț", prădător (el este vînat, legat); dar pe de altă parte redevine hoț în avantajul ordinului social (el fură pentru ceată; el fură fete). Se obține astfel un al treilea „cîmp de semnificație", corespunzînd „ordinului jocului", care apare ca un ordin „mediator" între primele două. Se pot deci compara :

ordin natural	*ordinul jocului*	*ordin social*
dihor	„dihor mascat"	dihor
vînător +	vînător —	vînător —
	↓	
	vînat	
	↓	
	vînător +	

Jocul constă prin urmare în recuperarea (prin simulacru) a valorii pozitive a dihorului (ordin natural) în profitul ordinului social. Este deci de înțeles ca acest aspect — „animal vînător" — al conținutului semantic să fie reținut în joc, deoarece acesta este aspectul semnificativ al animalului în raport cu structura jocului.

Pe de altă parte, este de asemenea semnificativ că personajul jocului desemnat ca „mediator", între două ordine opuse, este mascat (numai el). Masca face parte din acest ordin intermediar creat prin simbolizare și simulare, ceea ce face posibilă trecerea de la minus la plus, de la ordinul natural la ordinul social.

Putem distinge aici ritul jocului așa cum l-am definit : ritul ar da prin această trecere, prin această valoare de „recuperare a pozitivului", o funcție de eficacitate pe care jocul nu o mai are (ca urmare a aceleiași „evoluții a imaginarului" de care vorbește Meletinski).

4. *Rolul mediator și relațiile între funcții în joc*

Revenind acum la schema propusă pentru joc, putem să regrupăm funcțiile jocului conform opoziției descrise mai sus. Vom avea prin urmare :

$$\delta \to \alpha \to \pi \to \varkappa$$

corespunzînd structurii morfologice a jocului.

Se poate spune atunci că δ și α corespund „funcțiilor" de „vînător" dobîndind valoare pozitivă (+). Aceste două funcții relevă „ordinul natural", iar actorul (dihorul) este mascat.

Din contră, celelalte două funcţii — π şi $\varkappa$ (împărţirea şi consumarea) — relevă ,,ordinul social''. Constatăm de asemenea că, la acest stadiu al jocului, personajul-dihor îşi scoate masca. ,,Logica'' jocului nu este mai puţin respectată pentru că există o întoarcere la ordinul social şi pentru că simulacrul nu mai este deci ,,necesar''.

Secvenţele scenariului comportă funcţii aparţinînd trecerii de la ordinul natural la cel al jocului, ca şi funcţii ce aparţin trecerii de la ordinul jocului (rit) la ordinul social.

C. VARIANTE SAU PROCES DE TRANSFORMARE A JOCULUI?

De la Propp la Lévi-Strauss problema variantelor a fost pusă diferit. Propp situează problema în termeni de ,,modificări'' ale structurii; un astfel de proces de evoluţie nu este, fără îndoială, străin de felul în care el acţionează: aceste fenomene de evoluţie sînt pereche cu influenţele suferite de ansamblul societăţii din care rezultă aceste expresii.

Şi Propp a subliniat acest raport cu realitatea etnografică, precizînd că claritatea în structura basmului nu este proprie decît satului, şi încă unui sat puţin atins de civilizaţie [20]. Propp distinge forme fundamentale şi forme secundare şi dă o serie de mecanisme de modificări morfologice ale unui element [21]. Anumite mecanisme sînt fără îndoială aplicabile la evoluţia jocului.

Lévi-Strauss, din contră, renunţă la determinarea formelor ,,pure'' mai mult sau mai puţin ,,autentice'', considerînd ansamblul versiunilor unui mit susceptibil să furnizeze semnificaţia globală. Este vorba deci de a face o citire nu numai diacronică, care se desfăşoară în sensul povestirii, ci şi sincronică, considerînd aceste ,,pachete de relaţii'' ce furnizează ansamblul de variante. El precizează că motivele care fac obiectul modificărilor în una sau alta dintre versiuni *nu alterează structura mitului*, şi pe de altă parte că ,,mitul rămîne mit atîta timp cît e perceput ca atare''[22].

Pentru noi problema ,,variantelor'' jocului vînătorii dihorului pare că este necesar să fie temeinic luată în consideraţie ţinînd cont de această ultimă remarcă. Căci dacă am putut construi un ,,model'' al jocului, care ne-a permis să desprindem o semnificaţie a acestuia, variantele pe care le-am putut observa sau culege par să releve în plus procesul de ,,desemantizare'' (Greimas) al ,,sistemului semantic'' definit la nivelul modelului, şi nu o variaţie a motivelor în sînul aceleiaşi structuri. Dăm două exemple care corespund la două procese de evoluţie inversă din punct de vedere morfologic.

Exemplul satului Nadrin

Scenariul jocului observat în satul Nadrin prezintă modificările morfologice următoare: rolul ,,dihorului'' este deţinut de un ,,poştaş'';

---

[20] V. I. Propp, *op. cit.*, p. 123.

[21] V. I. Propp, *Les transformations des contes merveilleux*, Paris, Seuil (poétique), Collection ,,Points'', 1970, p. 171—200.

[22] C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 123.

portul măştii este generalizat la toată ceata. Deplasarea cetei prin sat se face ca în „vînătoarea de dihor", dar nu mai există nici vînător, nici vînat.

Jocul a menţinut deci structura iniţială a „colindatului" :

$$\delta \rightarrow \alpha \rightarrow \pi \rightarrow \varkappa$$

Dar tocmai raporturile între funcţii, raporturile între subiecte şi predicate sînt cele care s-au modificat, antrenînd o schimbare de semnificaţie pentru ansamblul jocului.

a) *Modificarea relaţiilor subiect/predicat* în funcţia α : α (adunarea de bunuri) care avea valoarea unui „furt" (valenţa — în raport cu ordinea socială) devine un „dar" (valenţa +).

b) *Rolul mediator* : în modelul analizat pînă aici, dihorul avea un rol mediator şi asigura trecerea de la valoarea pozitivă a vînătorului (ordinul natural) în favoarea ordinului social. În măsura în care funcţia α este pozitivă la început, rolul de „dihor" nu mai are raţiunea de a fi; conţinutul său semantic de „vînător-hoţ" nu mai are semnificaţie pentru joc şi este logic să fie înlocuit de un nou personaj, care aparţine de această dată ordinului social. În consecinţă „dihorul" devine un „poştaş".

Masca (sau travesti-ul) păstrează rolul de simulare (acesta nu este „adevăratul" poştaş, ci „personajul-poştaş") ; ea ia în acelaşi timp modelul ordinului social.

c) *Opoziţiile* : deci, dacă tot jocul se desfăşoară în interiorul aceluiaşi „cîmp semantic", elementele morfologice care marcau opoziţiile nu mai au raţiune să existe. Acolo unde recuperarea ordinului natural era asigurată prin mască, în opoziţie cu ordinul social nemascat, se găseşte în jocul de la Nadrin un proces de multiplicare a măştilor care se extinde ca urmare la toată ceata. Opoziţia între personajele jocului este înlăturată ; ne putem întreba dacă mascarea generalizată nu corespunde unui nou sistem de opoziţii ; oricum, „vînătoarea dihorului" a pierdut aici întregul său „sens". Nu e vorba deci de o „variantă" a aceluiaşi joc ci de un alt joc, care se înrudeşte cu primul prin structura sa lineară identică.

Alt exemplu : satul Rancheux

La Rancheux, ca dealtfel la Nadrin, singură denumirea jocului ne aminteşte legătura cu „vînătoarea de dihor". Avem de-a face de data aceasta cu un proces analog, dar invers în evoluţia sa morfologică. În acest caz, structura colindatului este simplificată la :

$$\delta \rightarrow \alpha \rightarrow \pi$$

Căci α şi π (adunarea bunurilor şi împărţirea lor) nu se referă decît la fete. Jocul capătă valoarea de grupare a tineretului pentru balul din finalul sărbătorii patronale. Şi de data aceasta nu mai există nici un personaj mediator (α a luat aceeaşi valoare ca în jocul de la Nadrin), iar masca dispare complet din joc.

Aceste două exemple ne arată deci două moduri de evoluţie posibilă a scenariului de bază, care relevă schimbarea sensului, în mijlocul unităţilor constitutive ale jocului, şi a tipului lor de relaţie.

Ipoteză asupra unei „protoforme" a jocului

Basmul, conform lui Propp şi Lévi-Strauss, conservă încă elemente de mit. La fel, în joc se pot discerne elemente de rit.

Astfel, dacă se urmăreşte logica structurii jocului „vînătorii de dihor", se poate presupune existenţa unei repetiţii la nivelul celor patru funcţii şi în special o repetiţie paralelă a lui π şi $\varkappa$.

Structura actuală ne dă o schemă unde π şi $\varkappa$ nu se repetă decît pentru adunarea hranei. În ceea ce priveşte „fetele", „consumarea" dispare. Se poate imagina că această ultimă funcţie a aparţinut structurii unui rit de fertilitate (prin simbolizare sau nu), din care „balul" ar concentra actualmente cele două funcţii cu atenuarea valorii lor imaginare.

Acest aspect poate fi important în raport cu semnificaţia globală pentru că „dihorul" joacă precis rolul unui „mediator" între sexe : el „fură" fetele pentru ceata de băieţi.

Omiterea unei repetiţii a lui $\varkappa$ sau atenuarea sa (balul) ar fi deci rezultatul unei atenuări generale a aspectului social al scenariului, prin trecerea din planul ritului în planul jocului.

Cele cîteva exemple de modificare a jocului, pe care le-am semnalat aici, ne-au apărut deci nu ca „variante", ci ca transformări radicale ale unui tip de joc. Adevăratele „variante" ale „vînătorii de dihor" sînt de găsit la nivelul jocului a cărui semnificaţie globală respectă schema propusă (în care subiectul, de exemplu animalul sălbatic, poate varia, dar unde ambivalenţa şi jocul opoziţiei păstrează semnificaţia sa).

CONCLUZIE

Am încercat o analiză a scenariului unei sărbători apropiind metodele de analiză a basmului şi mitului, făcîndu-le aplicabile la obiectul nostru de studiu.

Am reuşit astfel, plecînd de la un caz particular simplu (un personaj central, unităţi constitutive puţine), să ajungem la o definiţie structurală lineară a unui tip de joc : „colindatul" (quête). Pe de altă parte, propunem o semnificaţie globală pentru jocul „vînătorii de dihor", ca „mediator" între două „ordini semantic opuse".

În sfîrşit, unul din aspectele morfologice ale scenariului, masca, găseşte o semnificaţie, marcînd ca accesoriu opoziţia pe de o parte şi făcînd posibilă, pe de altă parte, reducerea acestei opoziţii (prin simulare).

„Alegerea" unei teme de joc ca cea a „vînătorii de dihor" nu mai este, în consecinţă, arbitrară : valoarea ambivalentă a dihorului (vînător-achizitor ; vînător-prădător) îl face să îndeplinească funcţia de mediere care condiţionează structura jocului. În această perspectivă, jocul (şi în special mascarea) poate fi considerat ca un proces de simulare prin intermediul căruia se recuperează un sistem de semnificaţii în favoarea

altuia, cu, în cazul jocului ritual, recuperarea simultană a valorii pozitive a unuia în avantajul altuia, mecanism făcut posibil prin ,,simulacru'' (masca sau travestirea joacă aici rolul de substituiri ale seriilor logice, ale expresiei verbale care este mitul).

Traducere de R. Răutu

LA CHASSE AU PUTOIS: ESSAI D'ANALYSE STRUCTURALE D'UNE FÊTE

La coutume de ,,chasser le putois'', (,,l'animal" étant un homme masqué) constitue un mode de clôture de la fête patronale, pratiquée dans la région de Bastogne (Ardenne belge).

La méthode proposée pour l'analyse d'une telle fête, est celle de la sémiologie, au sens ou l'a définie Saussure : ,,une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale''.

Il s'agit alors de déterminer une double structuration du scénario, en s'inspirant de la méthholodogie exposée par Propp (la structuration linéaire du récit), et par Lévi-Strauss (la structuration synchronique, non-linéaire)

Il est posé par hypothèse que l'analyse d'un scénario de fête puisse utiliser les méthodes d'analyse du mythe et du conte à condition d'y opérer les ajustements nécessaires; le ,,jeu'' est tout d'abord considéré comme le déroulement d'une suite d'actions, selon le schéma de Propp.

Après en avoir établi le ,,texte'' on peut en dégager une première structure linéaire syntagmatique, correspondant à un système diachronique et comportant dans l'exemple choisi, quatre ,,fonctions'', les unités constitutives du récit, qui se répartissent selon un ordre non permutable : soit

δ = déplacement ;
α = acquisition de biens ;
π = partage des biens acquis ;
$\varkappa$ = consommation des biens acquis.

Cette structure linéaire peut alors être considérée comme un modèle de jeu du type ,,quête''.

La suite de l'analyse consiste à déterminer des ,,champs sémiotiques'' par analyse de contenu des relations existant dans le jeu. Ces ,,champs'' s'articulent selon un système d'opposition qui met en évidence le rôle médiateur du personnage masqué (le ,,putois''), et du ,,jeu'' tout entier qui apparaît comme un ordre intermédiaire entre deux ordres ,,sémiotiquement opposés''. On en arrive ainsi à la conclusion que le jeu et la mascarade en particulier, constitue un processus de simulation par l'intermédiaire duquel on récupère un système de signification au profit d'un autre, mécanisme rendu possible par le ,,simulacre''.

NUMIRI DE ORIGINE SLAVĂ ALE FIINȚELOR MITOLOGICE FEMININE ÎN LIMBA ROMÂNĂ

ANCA-IRINA DRAGOMIR

Influența slavă asupra limbii române este rezultatul unui contact lingvistic de lungă durată între poporul nostru şi popoarele slave vecine. Se admite, în general, că perioada cea mai veche a acestor contacte urcă pînă în secolul al VI-lea, în timpul migrațiunii popoarelor slave, a ramurii lor sudice în Peninsula Balcanică [1]. O parte din populația slavă migratoare a trecut Dunărea, altă parte, şi aceasta ne interesează în mod deosebit, a rămas în fosta Dacie, de unde au şi primit numele de slavi dacici în unele lucrări [2].

Drept limită superioară a acestei epoci se consideră, în general, secolele al XI-lea — al XII-lea [3]. Din perioada cuprinsă între secolul al VI-lea (al VII-lea) şi al XI-lea (al XII-lea) datează o mare parte din cuvintele de origine slavă ale lexicului limbii române ; este vorba de aşa-numitele împrumuturi vechi sud-slave[4]. Acestea formează stratul cel mai vechi şi cel mai important, avînd două caracteristici principale : a) sînt răspîndite pe întreg teritoriul lingvistic dacoromân şi b) apar, de multe ori, şi în celelalte dialecte române [5] (aromână, istroromână şi meglenoromână).

---

[1] C. Jireček, *Geschichte der Serben*, I, Gotha, 1911, p. 70.

[2] Cf. G. Mihăilă, *Eléments slaves des parlers daco-roumains* în ,,RRL", X, 1965, nr. 1–3, p. 213–227 ; idem, *Criteriile determinării împrumuturilor slave în limba română*, în ,,SCL", XXII, 1971, nr. 4, p. 352.

[3] Această limită superioară este mai mult teoretică, deoarece împrumuturile masive sînt datate mai tîrziu, în secolele al IX-lea—al XII-lea, perioadă care coincide cu asimilarea populației slave de către populația dacă romanizată. (Vezi în acest sens: E. Petrovici, *Dacoslava*, în ,,DR", X, 1943, p. 233–277 ; idem, *Les Slaves en Grèce et en Dacie*, în ,,Balcania", VII, 1944, p. 466–473 ; Al. Rosetti, *Influența limbilor slave meridionale asupra limbii române în secolele VI–XII*, Bucureşti, 1954 ; idem, *Istoria limbii române*, III. *Limbile slave meridionale*, Bucureşti, 1964 ; I. Pătruț, *Относительно древности славянского влияния на румынский язык*, în ,,Rsl", XVI, 1968, p. 23–29 ; idem, *Primele relații slavo-romano-greceşti şi durata limbii slave comune*, în ,,Rsl", XVII, 1970, p. 21–30.)

[4] Vezi definiția acestei noțiuni la G. Mihăilă, *Împrumuturi vechi sud-slave în limba română*, Bucureşti, 1960, p. 12.

[5] Th. Capidan, *Elementul slav în dialectul aromân*, Bucureşti, 1925, p. 3–4 ; idem, *Aromânii. Dialectul aromân*, Bucureşti, 1932, p. 177–180 ; idem, *Meglenoromânii*, I, Bucureşti, 1925, p. 85–94. Cf. şi E. Petrovici, *Elementele sud-slave orientale ale istroromânei şi problema teritoriului de formare a limbii romîne*, în ,,CL", XII, 1967, nr. 1, p. 11–19.

Rev. etn. folc, tom. 18, nr. 3, p. 205–214 Bucureşti, 1973

Apartenența acestor elemente la aria de influență a slavei de sud este dovedită pe baza unui complex de criterii : fonetic, semantic onomasiologic, cultural-istoric și geografic [6].

Influența limbii slave vechi asupra românei nu se limitează însă la perioada mai sus amintită, ci continuă și în secolele următoare, sub forma influenței limbii slavone, cu deosebirea că, de astă dată, nu mai avem a face cu împrumuturi orale, cu caracter popular, ci cu elemente cărturărești, dintre care, e drept, unele au devenit populare ulterior. De aceea putem numi această perioadă — influența limbii slavone literare asupra limbii române (книжнославянское влияние на румынский язык) [7]. Ca limbă de cultură a țărilor române, slavona a oferit românei o mulțime de elemente savante, ca și altor limbi naționale ale țărilor unde a îndeplinit aceeași funcțiune [8]. Elementele pătrunse în această perioadă au un caracter livresc și se referă la termeni religioși sau administrativi [9].

Paralel și în continuare, influența slavă s-a exercitat în diferite regiuni ale țării noastre din partea diferitelor limbi slave moderne cu care populația română a venit în contact. Un număr mare de cuvinte au fost primite din limbile slave de răsărit, în special în limba ucraineană (stratul cel mai vechi în cadrul împrumuturilor din limbile slave de răsărit) și rusă. Aceste împrumuturi au reușit numai în parte să devină generale, multe dintre ele rămînînd regionalisme (afirmație valabilă și pentru împrumuturile pătrunse din alte limbi slave moderne în limba română) ; unele dintre ele s-au extins însă și în alte arii lingvistice decît acolo unde a fost efectuat împrumutul [10]. Merite deosebite în studierea împrumuturilor est-slave în limba română revin acad. Iorgu Iordan, care a studiat elementele rusești [11], și conf. dr. V. Vascenco [12].

Dintre cercetătorii care s-au mai ocupat de această temă, menționăm pe B. Scheludko [13] și S. V. Semčynskyj [14].

De o mare importanță în studierea influenței diferitelor limbi slave asupra limbii române sînt studiile cu privire la influența limbii polone asupra limbii române, printre care menţionăm contribuţiile lui St. Łukasik[15] H. Brüske [16], Elena Linţa [17], Elena Deboveanu [18], M. Mitu [19] ş.a.

---

[6] G. Mihăilă, *Criteriile...*, p. 354—355.

[7] G. Mihăilă, *Книжнославянское влияние на румынский язык* (*Лексика*), în ,,Rsl'', IX, 1963, p. 23—43.

[8] E. Petrovici, *Les éléments slaves d'origine savante en roumain et les suffixes ,,-anie'', ,,-enie''*, în ,,Balcania'', I, 1938, p. 83—87.

[9] În legătură cu acești termeni, v. P.P. Panaitescu, *Urme din vremea orînduirii feudale în vocabularul limbii române*, în ,,SCL'', IX, 1958, nr. 2, p. 159—173, și G. Mihăilă, *Книжнославянское . . .*, p. 29—31.

[10] Iorgu Iordan, *Lingvistica romanică*, București, 1962, p. 157 ș.u. ; D.H. Mazilu, *Contribuții la studierea influenței ucrainene în limba română*, în ,,Rsl'', XVII, 1970, p. 54.

[11] *Lexicul graiului din sudul Moldovei*, în ,,Arhiva'', XXVIII, 1921, nr. 2, p. 186—202, și, mai ales, *Influențe rusești asupra limbii române*, în ,,Analele Academiei R.P.R.'', Seria C, tom. I, București, 1949.

[12] *Восточнославянские заимствования в румынском языке*, Leningrad, 1958 ; idem, *Elemente est-slave în limba română (periodizarea împrumuturilor lexicale)*, în ,,SCL'', X, 1959, nr. 3, p. 395—408 ; idem, *Elemente est-slave în limba română și în moldovenească*, în ,,Limba și literatura moldovenească'', 1959, nr. 4, p. 37—46, și idem, *Asupra adaptării fonetice și morfologice a împrumuturilor slave (cu aplicații la elementele române de origine slavă orientală)*, în ,,Rsl'', IX, 1963, p. 43—64.

[13] *Nordslaviche Elemente im Rumänische*, în ,,Balkan-Archiv'', an. I, 1925, p. 153—172.

[14] *Лексичні запозичення з східнослав'янских мов в руминській мові*, în *Науковий Щорічник КДУ ім. Т.Г. Шевченка*, Kiev, 1957.

Numeroase şi preţioase menţiuni referitoare la originea împrumuturilor slave în română găsim, de asemenea, în dicţionarele limbii române şi în tratatele de istorie a limbii române, pe care nu le vom mai menţiona aici, ele fiind general cunoscute [20].

Pe lîngă multe alte compartimente ale vocabularului limbii române care au suferit influenţa slavă (fie veche sud-slavă [21], fie influenţa celorlalte limbi slave moderne), se remarcă şi un grup lexico-semantic ceva mai redus, şi anume termenii legaţi de credinţele populare şi superstiţii. În lucrarea de faţă ne propunem să trecem în revistă cîteva din numirile de origine slavă ale fiinţelor demonice feminine din limba română.

Trebuie spus de la început că termenii de acest gen nu reprezintă simple împrumuturi. După cum arată Selişcev [22], împrumuturile lexicale sînt de două feluri : a) împrumuturi legate de o inovaţie, de apariţia unui obiect nou, care se studiază foarte bine prin metoda ,,Wörter und Sachen", şi b) împrumuturi nelegate de obiecte noi, care pătrund în limbă în urma unui îndelungat proces de bilingvism sau amestec de limbi [23]. Termenii pe care îi vom studia fac parte din această a doua categorie, datorită specificului lor.

Nu putem, bineînţeles, admite ideea unor împrumuturi legate de inovaţie şi obiecte noi, deoarece termenii în discuţie se referă la o latură dintre cele mai intime ale sufletului uman, fiind în acelaşi timp una din componentele cele mai vechi ale vocabularului indo-european în general.

Considerînd mitologia ca una din manifestările culturale cele mai vechi ale fiecărui popor [24], am pornit de la punctul de vedere materialist-istoric asupra valorii documentare a mitologiei.

Astfel ,,se ştie că mitologia greacă a constituit nu numai arsenalul artei greceşti, ci şi terenul pe care a crescut aceasta din urmă ... Orice mitologie biruie, domină şi modelează forţele naturii în imaginaţie şi cu ajutorul imaginaţiei; ea dispare deci odată cu începerea dominaţiei reale a omului asupra forţelor naturii ... Arta greacă presupune mitologia greacă, adică natura şi înseşi formele sociale, deja prelucrate de fantezia poporului într-o manieră inconştient artistică" [25].

---

[15] *Pologne et Roumanie*, Paris-Varşovia-Cracovia, 1938.

[16] *Die russischen und polnischen Elemente des Rumänischen*, în ,,XXVI—XXIX Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache zu Leipzig", 1921. p. 1—103.

[17] *Termeni militari de origine polonă în limba cronicarilor români*, în ,,Rsl", X, 1964, p. 195—208.

[18] *Influenţe polone în ,,Letopiseţul Ţării Moldovei" de Grigore Ureche*, în ,,AUB", Seria Şt. soc., Filologie, XI, 1962, p. 547—558.

[19] *Termeni de origine polonă în documentele slavo-moldoveneşti, I, 1388—1517*, în ,,Rsl", VIII, 1963, p. 155—224.

[20] În legătură cu bibliografia problemei, v. I. Coteanu şi I. Dănăilă, *Introducere în lingvistica şi filologia românească*, Bucureşti, 1970, p. 220—221 şi 230—232.

[21] Vezi definiţia acestei noţiuni la G. Mihăilă, *Împrumuturi vechi sud-slave în limba română*, Bucureşti, 1960, p. 12.

[22] *Славянское население в Албании*, Sofia, 1931, p. 141.

[23] L.V. Şcerba, *Sur la notion de mélange des langues*, în ,,*Яфетичекий сборник*", IV, 1925, p. 14, reprodus în vol. L. V. Şcerba, *Избранные работы по языкознанию и фонетике*, Leningrad, 1958, p. 48.

[24] M. Eliade, *On Understanding Primitive Religions*, extras din ,,Glaube, Geist, Geschichte", Leyden, 1967, p. 498—505.

Majoritatea termenilor de origine slavă denumind fiinţe demonice feminine în limba română sînt de provenienţă sud-slavă sau ucraineană, acestea fiind cele mai vechi straturi de influenţă slavă în lexicul limbii române. Vom trata, în continuare, cîteva din aceste denumiri, în ordine alfabetică.

Hală, s. f. 'demon rău care stîrneşte furtuni' (DA, I, 89; Şăin., 14 etc.); este un demon atmosferic caracteristic Peninsulei Balcanice: ,,Despre vînt se crede că este o *hală* sau balaur mare, care suflă numai pe o nară de nas, căci de ar sufla pre amîndouă ar prăpădi tot pămîntul. Lăcomia în mîncări ori băuturi se cheamă *halime*. Apoi un om care zace mult în pat şi aiurează se zice *haluit*, adică pocit de *hale*" [26]. Pe lîngă funcţia sa eoliană, *hala* mai provoacă şi nelinişte şi chinuieşte oamenii: ,,Cînd se împiedică cercuirea sîngelui se naşte în om aşa-zisa apăsare sau cum îi zic oamenii noştri *călărirea halelor* sau dracilor, pentru că visează că îi călăresc *halele* sau dracii" [27]. Cuvîntul este cunoscut şi în bulgară: *хала* 'vînt puternic, furtună; o fiinţă mitologică în sensul zmeului' (BTR, 964) [28]; însă, datorită răspîndirii sale în Oltenia, Banat şi Ţara Haţegului [29], considerăm că este vorba de un împrumut din scr. *hala* 'idem' [30].

Iudă, s.f. 'zînă rea, asemănătoare ielelor; sărbătoare la 19 iunie; (vînăt.) vînt furios care bate în acelaşi timp din mai multe părţi, de unde apoi grămadă de arbori răsturnaţi'. *Iudele* sînt demoni atmosferici [31], se manifestă mai rar ca demoni acvatici (DA, s.v.). Credinţele populare le leagă în special de vîrtejurile de vînt, care, prin modul lor spontan de a se declanşa, dau naştere la nenumărate superstiţii. Prin transfer de sens, cuvîntul a ajuns să numească, în limba română, şi vîrtejul de vînt însuşi, în special în lexicul vînătoresc: ,,Acel vînt foarte furios ce bate mai în acelaşi timp din mai multe părţi şi pe care vînătorii munteni l-au numit *iudă*, pentru că, ducînd mirosul de pe tot locul de la om la vînat, acesta îl ulmă, fuge şi se depărtează, astfel că toată osteneala vînătorului este în van. Cuvîntul dar este simplu şi natural: acest vînt, trădînd pe vînător, a meritat foarte bine numirea de *iudă* sau trădător" [32].

---

[25] K. Marx, F. Engels, *Despre artă*, vol. I, Bucureşti, Edit. politică, 1966, p. 131; fragment din K. Marx, *Introducere la ,,Contribuţii la critica economiei politice"*, Berlin, 1848.

[26] B.P. Hasdeu, *Magnum Etymologicum Romaniae. Dicţionarul limbii istorice şi poporane a românilor*, I, Bucureşti, 1866, p. 617.

[27] L. Şăineanu, *Încercare asupra semasiologiei limbii române*, Bucureşti, 1887, p. 37; T. Pamfile, *Mitologie românească, I. Duşmani şi prieteni ai omului*, Bucureşti, 1916, p. 268.

[28] M. Arnaudov, *Очерци по българския фолклор*, II, Sofia, 1969, p. 609 ş.u.; autorul arată că la bulgari *hala* poate fi uneori şi policefală, ceea ce nu întîlnim la demonul românesc.

[29] O. Densusianu, *Graiul din Ţara Haţegului*, Bucureşti, 1915, p. 56.

[30] În sîrbocroată, ca şi în bulgară, cuvîntul este de origine greacă (χάλα 'idem', Bailly, 2115). În limba română însă, aria sa de răspîndire ne împiedică să-l considerăm un împrumut direct din greacă. Împrumuturile greceşti din acest grup semantic sînt răspîndite pe întreg teritoriul dacoromân (cf. *farmazon*, *farmec* etc. Vezi, în acest sens, H. Mihăescu, *Influenţa grecească asupra limbii române pînă în secolul al XV-lea*, Bucureşti, 1966, p. 100 ş.u.). În privinţa delimitării împrumuturilor sîrbocroate de cele bulgăreşti în Banat, v. D. Gămulescu, *Împrumuturi lexicale sîrbocroate în Banat, pe baza ALR*, în ,,Rsl", X, 1964, p. 210 ş.u.

[31] R. Vulcănescu, *Des éléments slaves dans la mythologie roumaine*, în ,,Ceskoslovenska etnografie", X, 1962, nr. 2, p. 175.

Credinţa în *iude* este foarte răspîndită în Balcani [33]. În special bulgarii cred că ele sînt locuitoare ale vîrtejurilor de vînt, în centrul cărora dansează, şi că pot fi oprite din dansul lor dacă se aruncă un cuţit în centrul acestui vîrtej [34]. Aceeaşi credinţă este atestată în toată Muntenia, ceea ce ne conduce la ideea unui împrumut din bg. *юда* 'zînă rea care zboară în vîrtejurile de vînt' (BTR, 965), care, la rîndul său, provine de la numele apostolului trădător.

Potcă, s.f. 'boală din deochi sau chiar din senin; belea, bucluc; în descîntece: personaj fantastic, de rău augur, care produce şi boala numită de *potcă*' (Tiktin, s.v.; Şăin., 500). Cuvîntul este foarte frecvent în descîntece:

,,Iată că-l opri / Leu cu leoaica, / Zmeu cu zmeoaica,/ Cînele cu căţeaua, / Zburătoarea cu zburătoriu, / Samca cu sămcoiu, / *Potca* cu *potcoiu*" [35].

Alteori, *potca* poate fi echivalentă cu muma-pădurii [36].

Cuvîntul a fost împrumutat din v. sl. пътка 'pasăre, păsărică mică' (Mikl. Lex, 646) [37].

Am fost conduşi la această ipoteză de faptul că termenul este cunoscut în întreg teritoriul lingvistic dacoromân. Ulterior *potca* a fost apropiată de verbul v. sl. потъкати 'a întîlni' (ceh. *potkati*, pol. *potkaé* 'idem'), prin etimologie populară, mai ales că este cunoscută şi credinţa conform căreia întîlnirea cu diverşi demoni poate duce la îmbolnăvirea sau chiar moartea persoanei respective (v. şi *tîlnitura*, *boala de tîlnitură*, DA, II, 1, 770); în acest sens, *potca* poate fi considerat un cuvînt tabu în limba română. De la *potcă* s-a format derivatul *potcoi* 'demonul analog de sex masculin', care apare aproape numai în descîntece, explicabil, probabil, prin necesităţile de rimă şi de simetrie.

Samcă, s.f. 'un fel de fiinţă mitologică care chinuieşte femeile însărcinate şi copiii mici, pînă la patru ani' (Tiktin, II, 1359); în Bucovina *samca* este foarte frecvent întîlnită în descîntece; se crede despre *samcă* că poate lua diverse înfăţişări: ,,Eu mă fac ogar şi pisică eu mă fac;

---

[32] Al. Odobescu, *Opere*, II, Bucureşti, 1955, p. 173.

[33] K. Moszyński, *Kultura lodowa slowian, II. Kultura duchowa*, 1, Varşovia, 1968, p. 474 şi 686.

[34] I. Ivanov, *Български старини из Македония*, Sofia, 1931, p. 583; P. Dinekov, *Български фолклор*, Sofia, 1959, p. 364 ş.u.

[35] S. Fl. Marian, *Vrăji, farmece, desfaceri*, Bucureşti, 1893, p. 136.

[36] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 213; autorul consideră că *potca* reprezintă în Bucovina o femeie foarte frumoasă.

[37] Sensul cuvîntului în alte limbi slave, de ex.: v. rus. *потка* 'pasăre mică' (Vasmer, II, 418), ne conduce la o credinţă larg răspîndită în Europa, referitoare la prevestirea viitorului cu ajutorul zborului păsărilor; fenomenul nu este izolat (v. rom. *cobe* < v. sl. *кобь* 'augurium; pasăre, un fel de şoim'; cf. K. Moszyński, *op. cit.*, p. 516; Anne-Marie Slupski, *Slawisch Zauberer, Hexe und Verwandtes*, în ,,Zeitschrift für slawische Philologie", XXXV, 1971, nr. 2, p. 309).

eu mă fac umbră şi lăcustă; eu mă fac păianjen şi muscă şi toate nălucirile văzute şi nevăzute eu mă fac"[38].

Numai ca oaie, viţel şi porumbel nu se poate arăta, fiindcă acestea reprezintă nevinovăţia şi curăţenia[39]. Se crede că *samca* manifestă o anumită predilecţie pentru alegerea victimelor sale în special din rîndul femeilor adultere, vrăjitoare sau care au copii fără a fi măritate şi încearcă să-i omoare: „Şi mai curînd mă apropii de fata care este îngreuiată şi de ruşinea lumii îşi frămîntă trupul şi omoară copilul într-însa, i de vezevenghe, i de fermecătoare, i de care caută cu ceara sau care nu ţine în dreptate cu bărbatul său"[40]. Înfăţişarea ei este descrisă în mai multe descîntece:

„A purces pe cale pe cărare N.
Cînd la jumătate de cale
L-a întîlnit o *samcă* cu patru picioare,
Cu păr de urs îmbrăcată pînă-n pămînt;
Bine l-a întîlnit,
Trupul i-a schimonosit,
Pieptul i-a stîlcit,
Ochii i-a painjenit,
Carnea i-a mîncat,
Toate puterile i-a luat"[41].

Pe lîngă categoriile de femei menţionate mai sus, observăm, deci, că *samca* mai chinuieşte şi oameni întîlniţi întîmplător, precum şi prunci nou-născuţi: „Aşa că cea mai mare parte dintre dînşii trebuie neapărat să moară, iar cei ce rămîn în viaţă capătă boala numită *de samcă*"[42].

Împotriva acestui demon, oamenii folosesc amuletul numit tot *samcă*, alcătuit dintr-o bucăţică de hîrtie pe care sînt scrise toate numele diferite pe care le poartă *samca* (variind între 19 şi 24)[43]. În Bucovina, tot *samcă* se numesc şi bubele dulci, care se vindecă în medicina populară cu o plantă numită *samcă* sau *sămcuţă (Eryngium planum)*[44]. Aşa cum era şi de aşteptat, cuvîntul apare şi cu perechea sa de gen masculin:

„Iată că-l opri
Samca cu *sămcoiul*" . . . etc.[45]

---

[38] L. Şăineanu, *Încercare...*, p. 37 ş.u.

[39] S. Fl. Marian, *Naşterea la români*, Bucureşti, 1892, p. 27, şi idem, *Samca. Mitologie dacoromână*, în „Amicul familiei", VI, 1880, p. 70—71 şi 87—89.

[40] T. Pamfile, *Duşmani...*, p. 139. Influenţa creştină se manifestă clar, după cum se vede, în enumerarea acelor femei care sînt năpăstuite de *samcă*: vrăjitoare, ghicitoare, adultere, condamnate toate şi de biserica creştină.

[41] A. Gorovei, *Descîntecele românilor*, Bucureşti, 1931, p. 194.

[42] S. Fl. Marian, *op. cit.*; în Ţara Românească, *samcăi* i se spune Avestiţa — Aripa Satanei (cf. şi L. Şăineanu, *Ielele. Studiu de mitologie comparată*, Bucureşti, 1886, p. 43 şi 52).

[43] Acestea sînt: Vestiţa, Navodaria, Solnomia, Silina, Linicoida, Avizuha, Scarmila, Miha, Lepiha, Gripa, Satana, Naconta, Atana, Hubiba, Huba, Giona, Glubina, Isprava, Tihana; în altă variantă apar: Aripa Satanei, Abaroca, Ogarda, Nesuca, Puha, Aspra, Hluchica, Sarda, Viniţa, Zoiţa, Ilinca, Merana, Feroca, Fumaria, Nazara, Hlubia, Nesatora, Gentia, Samca. Aceste amulete se scriu de obicei de către un bătrîn singuratic căruia *samca* nu-i poate pricinui nici un neajuns (v. S. Fl. Marian, *Naşterea...*, p. 29—31). Este de presupus că numărul mare de nume diferite ale acestui demon este în mare măsură şi rodul fanteziei informatorului sau a autorului amuletei.

[44] L. Şăineanu, *Ielele...*, p. 52.

[45] S. Fl. Marian, *Vrăji, farmece, desfaceri*, p. 207.

În limba română este vorba de un împrumut din ucraineană, unde cuvîntul este la origine tabu : *самка* 'femelă ; un fel de boală a copiilor ; spiritul care provoacă această boală'. În imprecaţii, *samca* este echivalentă cu dracul : ,,Щоб тебе взяла самка'' (Să te ia *samca*, Hrin., IV, 99)[46]. Faptul că acest cuvînt este cunoscut şi răspîndit în special în Bucovina confirmă ipoteza împrumutului din Ucraineană[47].

Vidmă, s.f. 'arătare, fantomă, duh necurat ; vrăjitoare, personificare a morţii' (DLRM, 929). Cu sensul de 'duh necurat', *vidma* apare în credinţele populare, unde se caracterizează prin faptul că schimbă copiii în leagăn, punîndu-şi în loc proprii copii, de obicei anormali, hidrocefali sau cretini[48]. Alteori *vidma* este muma-pădurii, ,,o femeie senilă şi antropofagă, manifestînd un deosebit gust pentru tineri şi inimile acestora''[49]. În *Harap-Alb*, prin *vidmă* se înţelege 'vrăjitoare, persoană cu însuşiri miraculoase' : ,,Poate n-ai ştiinţă ce fel de *vidmă* de fată este aceea : cînd vrea se face pasăre măiastră ; îşi arată coada şi ie-i urma dacă poţi''[50]. În basmul *Ivan Turbincă*, *vidma* este personificarea morţii : ,,Auzit-ai *vidmă?* ... Moartea atunci, înghiţind noduri, porneşte prin dumbrăvi, lunci şi hugeaguri, supărată ca vai de capul ei''[51]. În limba română, cuvîntul este un împrumut din ucr. *вiдьма* 'vrăjitoare, prezicătoare' (Hrin., I., 178)[52].

Vilă, Samovila, Samodivă, s.f. 'fiinţe mitologice întîlnite în special în partea de sud a ţării şi în Banat' (Şăin, 697). Ele sînt înrudite cu *ielele*,

---

[46] *Samca* românească prezintă numeroase analogii cu alte personificări ale unor boli, larg răspîndite atît la noi, cît şi la popoarele slave, de ex. : r. *лихорадки* 'frigurile' — despre care se crede că ar fi fiicele ţarului Irod, în număr de 12, uneori chiar mai multe de 12 (40, 77 etc.) ; fiecare dintre ele poartă un nume care aminteşte, în general, unul din simptomele bolii *Трясуха, Простудна, Желтуха* (în traducere aproximativă ar putea fi : Scuturătura, Frigul, Gălbeneala etc.). A se vedea : S.V. Tokarev, *Религиозные верования восточнославянских народов, XIX начала—XX века*, Moscova—Leningrad, 1957, p. 103.

[47] S. Fl. Marian identifică *samca* cu Baba Coaja — ,,regina tuturor spiritelor rele, cu un picior de fier, unghii de aramă şi un nas lung de sticlă'' (*Naşterea...*, p. 33). Pe această *Baba Coaja*, Hasdeu o explicase ca fiind o personificare a ciumei, creaţie proprie românească. S.Fl. Marian a sesizat, în realitate, înrudirea dintre cei doi demoni, care reprezintă amîndoi personificări ale unor boli (procedeu foarte larg răspîndit în credinţele românilor şi slavilor, precum şi ale altor popoare europene).

[48] Pentru a-şi dobîndi propriul copil, femeile sînt sfătuite să bată copilul înlocuit, astfel încît *vidmei* să-i fie milă de el şi să-l aducă înapoi pe cel furat (cf. Elena Niculiţă-Voronca, *Datinele şi credinţele poporului român adunate şi aşezate în ordine metodologică*, I, Cernăuţi, 1908, p. 515). S-ar putea ca acest obicei să fie o rămăşiţă a unei practici foarte vechi, menţionată de mai multe ori în istorie, în cadrul căreia copiii anormali, nedezvoltaţi, erau sacrificaţi imediat după naştere.

[49] G. Călinescu, *Estetica basmului*, Bucureşti, 1965, p. 63.

[50] I. Creangă, *Opere*, Bucureşti, f.a., p. 264.

[51] *Ibidem*, p. 303.

[52] Cuvîntul este general slav : r. *ведьма* 'vrăjitoare, prezicătoare', pol. *wiedźma* 'idem', ceh. *vidma* 'idem' (Vasmer, I, 178). Etimologia sa ne conduce la rădăcina *ved-* 'a şti', de la care sînt formaţi o mare parte din termenii mitologici în limbile slave (cf. Anne-Marie Slupski, *op. cit.*, p. 317 ş.u.).

vîntoasele, *frumoasele* etc., fiind tot divinități eoliene [53]. De aceeași părere era și B. P. Hasdeu [54].

În părțile Severinului *vila* și mai ales *samovila* servesc drept imprecație la adresa copiilor neastîmpărați : ,,Lua-te-ar *samovila* !'' [55]. Spre deosebire de demonii amintiți mai sus (vîntoase, iele), *samodivele* nu sînt răutăcioase : ,,*Samodiva* este primitoare de străini și pe tineri îi iubește mai cu prisosință. Ea nu-i muiere rea, dar are un cusur, îi place să țină pe lîngă dînsa un tînăr sau o tînără etc.'' [56]. Aceste ființe supranaturale sînt identice cu divinitățile eoliene cu aceleași nume cunoscute la bulgari și la sîrbi [57]. De fapt, *vila*, *samovila* și *samodiva* desemnează toate una și aceeași ființă supranaturală [58] ca și în limba română. Asemănătoare cu iudele (v. mai sus), se deosebesc de acestea prin faptul că nu sînt rele și au, în plus, trăsături erotice [59]. Deși cuvîntul *samodivă* și celelalte două în discuție sînt cunoscute atît bulgarilor, cît și sîrbilor în egală măsură, considerăm că împrumutul s-a efectuat din sîrbă și nu din bulgară, dată fiind aria de răspîndire a cuvîntului (Banat, Oltenia) [60].

În Balcani, credința în *vile* este foarte răspîndită și de dată foarte veche, primele atestări datînd din secolul al X-lea [61], în schimb nu este proprie celorlalți slavi [62].

Vîlvă, s. f., 'duh, știmă, zînă ; agitație, frămîntare, zarvă, renume, etc.' (DLRM, 935). În credințele populare ale românilor, *vîlva* este în special zîna minelor de aur : ,,Fiecare baie își are *vîlva* ei, care supraveghează și distribuie aurul prin băi'' (Tiktin, III, 1741). *Vîlva* poate fi și zînă, în general, ca de exemplu în basmul *Zîna zorilor* : ,,Pe aceste flori zace blestemul ; cine rupe din ele, acela să se lupte cu vîlva pădurii''. În culegerea de povestiri a fraților Schott, se spune : ,,*Vîlva* este ființa cu care valahul însuflețește lumea norilor ... Spațiul văzduhului înalt este împărțit între ele ; se poartă cînd prietenos, cînd dușmănos una cu alta'' [63].

---

[53] L. Șăineanu, *Ielele...*, p. 41–42 ; T. Pamfile, *op. cit.*, p. 333, și R. Vulcănescu, *op. cit.*, p. 190.

[54] În ,,Columna lui Traian'', 1876, p. 144 ; în ,,Columna'', 1874, în *Originea păstoriei la români*, autorul susține că *vila* ar fi o divinitate tracică, autohtonă, deoarece nu se întîlnește decît la slavii de sud. El îi găsește corespondent în gr. γελλα 'vampir femeiesc' și o apropie de rom. *iela* (sic ! — singularul de la *iele*).

[55] V. Bogrea, *Pagini istorico-filologice*, Cluj, 1971, p. 78.

[56] L. Șăineanu, *Ielele...*, p. 41–42.

[57] R. Vulcănescu, *op. cit.*, p. 191.

[58] P. Dinekov, *op. cit.*, p. 365 ; cf. și B. Anghelov, *Самовилите в българска народна поезия*, în ,,*Известия на семинара по славянска филология*'', III, 1911, p. 15 ș.u.

[59] V. citatul din L. Șăineanu, *Ielele...*, p. 42.

[60] Această părere a fost exprimată de A. de Cihac (*Dicționaire d'étymologie daco-roumaine, II. Éléments slaves, magyares, turcs et albanais*, Francfort s/M, 1879, p. 95) în controversa sa cu B.P. Hasdeu, care susținea că ar fi vorba de o divinitate gotică (*Zîna Filma*, București, 1877).

[61] I. Ivanov, *op. cit.*, p. 583, arată că *vili* și *samodivi* apar într-un text bulgăresc din secolul al X-lea, apoi în *Виргинска грамота* (secolul al XIII-lea), unde se pomenește despre o ,,fîntînă a vilelor'' (вилъквоі кладѣзь).

[62] Vechii ruși o cunoșteau și îi jertfeau chiar găini, este însă vorba de un ecou tîrziu sud-slav, pătruns pe cale cărturărească, nu de o tradiție locală (V. Mansikka, *Die Religion der Ostslaven, I. Quellen*, Helsinki, 1922, p. 113 ; K. Moszyński, *op. cit.*, p. 686). La fel, în Cehia, *vila* reprezintă un import tîrziu ; în schimb, în Slovacia este probabil vorba de o tradiție locală (Máchek, 690).

[63] Arthur și Albert Schott, *Walachische Märchen*, Stuttgart, 1845, p. 295.

Observăm deci că *vîlva* are diverse accepţiuni : fie de demon eolian, fie de divinitate locală a pădurilor, apelor etc. [64]. În limba română veche, *vîlvă* însemna 'mag, vrăjitor, magician', de ex. : ,,Isus născu în Vitleemul Iudeilor în zilele lui Irod împărat —. Adecă *vlăfele* de la răsărit vineră în Ierusalim . . . Atunce Irod furiş chema *vlăhvele* şi ispiti dînşii'' (Coressi, *Tetraevanghel*, Braşov, 1560 — 1561 ; ediţie îngrijită de Florica Dimitrescu, Bucureşti, 1963, p. 40) [65]. În secolul al XVII-lea, în limba română exista şi *vîlhovnic* 'vrăjitor, magician' : ,,Laslău, craiul unguresc, carele-i zic că au fost *vîlhovnic*'', iar la Dosoftei (*Vieţile sfinţilor*) apare şi *vîlhovnicie* 'vrăjitorie' : ,,cărţile céla de *vlăhovnicie* şi de farmece'' [66]. Cuvîntul a fost împrumutat în română din slavon. влъхвъ [67], prezentînd apoi o foarte interesantă evoluţie semantică a sensului de la 'vrăjitor' la 'ştimă' şi cu schimbarea genului gramatical, impusă de faptul că terminaţia *-a* este mai puţin obişnuită în limba română la substantivele de gen masculin, iar pe de altă parte aceste fiinţe supranaturale sînt, de cele mai multe ori, de sex feminin [68].

CONCLUZII

Din cele discutate mai sus, observăm că multe dintre cuvintele care denumesc în limba română fiinţe supranaturale feminine au fost preluate din bulgară sau slavonă, din sîrbocroată sau ucraineană, acestea fiind cele mai vechi straturi de influenţă slavă în limba noastră. Cum am mai spus şi la început, aceste cuvinte nu pot fi considerate împrumuturi propriu-zise, dictate de necesitatea de a denumi un obiect nou, ci de rezultatul unui bilingvism îndelungat, avînd în vedere că multe din fiinţele demonice feminine din limba română au şi numiri latine (iele — cuvînt tabu, vîntoase, zîne etc.). Pe de altă parte, pătrunderea unora în limbă se explică în mare parte şi prin legea tabu-ului (potcă, samcă etc.). La unele din aceste cuvinte se observă o interesantă evoluţie semantică în interiorul limbii române : *iudă* 'grămadă de arbori răsturnaţi de vîntul cu acelaşi nume, la rîndul său derivat de la numele demonului care se crede că l-ar produce'; *vîlvă* 'ştimă, duh'; apoi 'zarvă, faimă' etc. În cercetarea de faţă ne-am limitat la cîţiva termeni, urmînd ca pe viitor să extindem acest studiu şi asupra altor cuvinte din grupe tematice înrudite.

---

[64] L. Şăineanu, *Ielele. Studiu de mitologie comparată*, Bucureşti, 1886, p. 43 ; cf. şi A. Gorovei, *Zmei şi zîne*, Bucureşti, 1902, p. 10—13, şi idem, *Descîntecele*, p. 55.

[65] Aceeaşi frază apare în *Evangheliarul* de la British Museum, studiat de B.P. Hasdeu: ,,Adică *vlăfele* de la răsărit vineră în Ierusalim''. În textul latin, cuvîntului *vlăfele* îi corespunde magi: ,,Ecce *magi* ab oriente advenerunt Hyrosolymam'' (în ,,Columna lui Traian'', 1882, p. 78).

[66] V. Bogrea, *op. cit.*, p. 78.

[67] Cuvîntul este general slav : v. sl. влъхвъ 'vrăjitor, magician' (Hwb, 152), v. r. волхв, r. *волхв* 'idem' (Vasmer, I, 223). Etimologia cuvîntului ne conduce la verbul sl. com. **vlъsnǫti* 'balbutire' de la care sînt formaţi mai mulţi termeni mitologici în limbile slave, a se vedea : r. *балий* 'vrăjitor', *бальство* 'vrăjitorie', etc., pornind de la credinţa în forţa magică a vorbitului repede, bolborosit (cf. L. Moszyński, *op. cit.*, p. 231 ; Anne-Marie Slupski, *op. cit.*, p. 316).

[68] Nu poate fi un împrumut din bg. mod. *влъхва*, deoarece acesta are sensul de 'magician, hoţ', cf. St. Mladenov, *Ст. б. влъхва 'magus' и н. бг. влъхва 'fur'*, în *Сборник в чест на Васил Златарски*, Sofia, 1925, p. 103 ş.u. ; Anne-Marie Slupski, *op. cit.*, p. 316—317.

ABREVIERI

BTR	Andreicin, L., şi col., *Български тълковен речник*, Sofia, 1955.
DA	Academia Română, *Dicţionarul limbii române*, Bucureşti, 1913–1948.
DLRM	Academia Republicii Populare Române, *Dicţionarul limbii române moderne*, Bucureşti, 1958.
Hwb	Sadnik, L., Aitzetmüller, R., *Handwörterbuch zu den altkirchenslavischen Texten*, Heidelberg, 1955.
Máchek	Máchek, V., *Ehtymologichý slovník jazyka ceského*, Praga, 1970.
Mikl. Lex.	Miklosich, F., *Lexicon linguae palaeo-slovenico-graeco-latinum*, Viena, 1862–1865.
Şăin.	Şăineanu, L. *Dicţionar universal al limbii române*, ed. a VIII-a, Craiova, s.a.
Tiktin	Tiktin, H., *Rumänisch-deutches Wörterbuch. Dicţionar român-german*, Bucureşti, 1897–1925.
Vasmer	Vasmer, M., *Russisches Etymologisches Wörterbuch*, vol. I–III, Heidelberg, 1950–1958.

CERCETĂRI ASUPRA COJOCĂRITULUI ÎN DEPRESIUNEA BEIUŞULUI

MIHAI CUC

INTRODUCERE

În depresiunea Beiuşului cojocăritul este un meşteşug străvechi. Ca şi ceilalţi creatori de frumos, cojocarii din această zonă au realizat, printr-o muncă migăloasă, nu numai obiecte de îmbrăcăminte, ci şi valoroase obiecte de artă populară, definitorii pentru simţul artistic al populaţiei de pe aceste meleaguri.

Dintre numeroasele meşteşuguri ale artei populare, cojocăritul contribuie substanţial la definirea specificului portului popular, cojoacele prezentînd o mare varietate morfologică şi realizări artistice rar întîlnite.

I. CADRUL ETNO-CULTURAL

Depresiunea Beiuşului, adevărată cetate naturală, este închisă la sud-est de munţii Bihorului, iar în prelungire spre est de munţii Pădurea Craiului. La vest sînt munţii Moma şi în prelungire munţii Codrului. Spre nord-vest zona este închisă de dealurile Vălanilor.

În depresiunea Beiuşului, de densă populaţie românească, cu timpul s-au aşezat în oraşe meşteşugari şi negustori maghiari şi evrei. În secolul al XIII-lea, în zona fertilă de pe malurile Crişului Negru au fost întemeiate cîteva sate de către colonişti maghiari.

Ocupaţia de bază a crişenilor a fost dintotdeauna agricultura şi strîns legată de aceasta creşterea animalelor. În zona de deal pomicultura ocupă un loc însemnat, asigurînd existenţa unor sate. O însemnată sursă de venit, în trecut, pentru numeroşi locuitori din aceste sate era, de asemenea, munca sezonieră în Cîmpia Tisei sau în Banat, în special în perioada secerişului şi a culesului porumbului.

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 3, p. 215–227, Bucureşti,, 1973

Lipsa de dărnicie a pămîntului a obligat pe locuitorii acestor meleaguri să-şi îndrepte atenţia şi spre alte surse de venit. Spiritul de inventivitate, hărnicia şi perseverenţa, precum şi unele bogăţii ale solului (păduri) şi ale subsolului (piatră, var, marmură, metale), au determinat pe oameni, încă din cele mai vechi timpuri, să se îndrepte spre anumite meserii, ceea ce a dus la dezvoltarea pe meleagurile Beiuşului a unei variate industrii casnice cu un pronunţat caracter local.

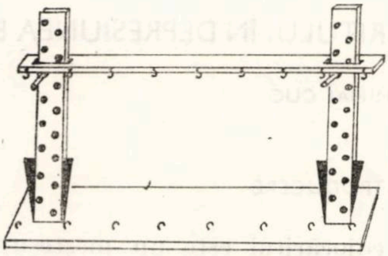


Fig. 1 — Rama de întins.

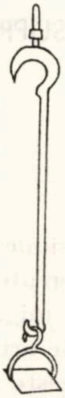


Fig. 2 — Cîrligul.

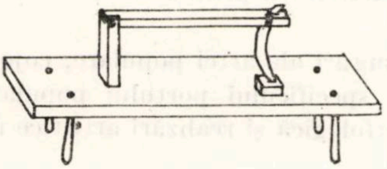


Fig. 3 — Coasa.

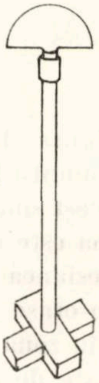


Fig. 4 — Ţurhalăul.

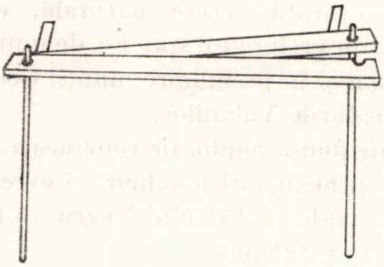


Fig. 5 — Rama de tras.

Este vorba despre fenomenul cunoscut sub numele de specializare. Grupuri mai mari sau mai mici de locuitori, din unele sate, s-au dedicat unei anumite meserii, în care s-au specializat şi pe care au transmis-o din tată în fiu. În depresiunea Beiuşului au fost sate în care chiar toţi locuitorii s-au specializat într-un anumit meşteşug, de exemplu satul Leheceni în olărit, satul Delani în bituşerit etc.

Constatăm de timpuriu în această zonă intense relaţii de schimb, ca urmare a existenţei meşteşugurilor. Astfel în anul 1454 regele Ladislau al V-lea dispune ca „pe locuitorii oraşului Beiuş şi pe cei din acest ţinut cari fac negustorie prin tîrguri să nu îndrăznească cineva a-i jefui şi a-i despuia de acest drept al lor"[1]. Schimbul a dus la apariţia tîrgurilor, dintre care mai vechi este cel din Beiuş, amintit şi în urbariul de la 1600[2].

Tîrgurile mari, tîrgurile de ţară, adunau populaţie din 3—4 judeţe din jur. S-a păstrat pînă aproape în zilele noastre „tîrgul de slugi" care avea loc la Sîngiorz.

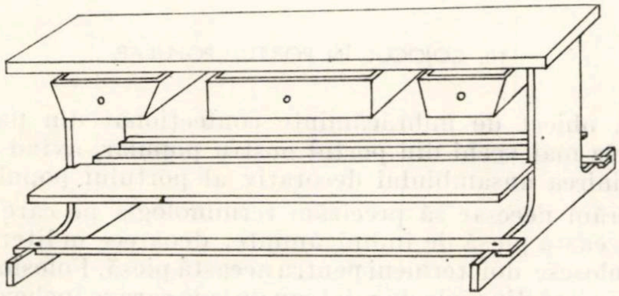


Fig. 6 — Verpangul.

Despre românii din depresiunea Beiuşului există o ştire datată din 1294, cu ocazia înţelegerii intervenite între familia Tamásfi şi episcopul Benedict, feudalul Beiuşului[3]. Acesta din urmă dă asigurări celor din cetate (este vorba de cetatea Finişului, unde locuia familia Tamásfi) că vor putea părăsi acele locuri fără a fi atacaţi de armata regală sau de armatele românilor din satele aşezate de-a lungul Crişului Negru.

II. PORTUL POPULAR

Columna lui Traian, acest act de naştere a poporului român, ne înfăţişează scene ale vieţii carpatice de acum 2000 de ani, între care şi dovada palpabilă a faptului că dacii din perioada cuceririi romane aveau acelaşi port cu ţăranii din zonele montane ale Transilvaniei din prima parte a secolului al XX-lea.

În sudul Bihorului portul vechi femeiesc era format dintr-o cămaşă lungă, cu motive la mîneci şi la piept, iar la gît un mic volănaş; peste această cămaşă se purta *zadia*. Această piesă a fost înlocuită treptat prin *spăcel* (*spătoi*) şi *poale*; zadia era ţesută din lînă şi avea motive geometrice. Peste spătoi se purta cojocul, iar mijlocul era încins de un brîu lat cam de o palmă, țesut în dungi cu culori vii. Sumanul era nelipsit în portul de iarnă. În picioare purtau opinci sau cisme. În cazul opincilor piciorul era înfășurat în *obiele* albe de cînepă sau lînă, în jurul cărora se legau nojițele.

---

[1] Pavel Constantin, *Locuri şi oameni din munţii Bihăriei*, Beiuş, Tipografia „Doina", 1926, p. 11.

[2] Vezi David Prodan, *Iobăgia în Transilvania în secolul al XVI-lea*, vol. II, Bucureşti, Edit. Academiei, 1968.

[3] Bunyitai Vincze, *A váradi püspökség története*, vol. I, Oradea, 1883.

În portul bărbătesc, cămașa era decorată atît la mîneci (*pumnare)*, cît și la gît și piept cu motive geometrice. Vara bărbații purtau *gaci* largi, iarna *cioareci* strîmți din lînă, și peste cămașă cojocul și sumanul. Peste mijloc bărbații se încingeau cu o curea de piele numită *tesîg*, bogat ornamentată. Opincile cu obiele sau cizmele completau îmbrăcămintea. Iarna, în diferite ocazii, atît în portul femeii, cît și în cel bărbătesc *bitușa* era nelipsită.

III. COJOCUL ÎN PORTUL POPULAR

Cojocul, obiect de îmbrăcăminte confecționat din piele, este una din piesele cele mai vechi din portul nostru popular, avînd pondere deosebită în definirea ansamblului decorativ al portului popular românesc.

Considerăm necesar să precizăm terminologia pe care o folosim în legătură cu această piesă de îmbrăcăminte, deoarece în literatura de specialitate se folosesc doi termeni pentru această piesă. Folosim termenul de *pieptar* pentru piesa din piele de miel sau de oaie care se încheie într-o parte, sub brațul stîng, la umărul stîng, este lipsită de decorație sau are una lucrată foarte simplu. Termenul de *cojoc* îl folosim pentru piesa de îmbrăcăminte confecționată din piele de miel sau de oaie care se încheie în față și este împodobită bogat în forme și culori, cu o tehnică ce diferă de la un tip de cojoc la altul. *Aceștia sînt termenii cunoscuți în depresiunea Beiușului și în jur, deci folosirea acestora se impune ca atare.*

În urmă cu un secol se purta în această zonă pieptarul. Treptat pieptarul a fost înlocuit cu cojocul cu podoabe din ce în ce mai încărcate și cu gama coloristică tot mai bogată, apelîndu-se în special la culorile vii.

Ultimele două-trei decenii sînt marcate prin părăsirea cojocului tradițional și revenirea la pieptarul simplu, avînd doar rolul de a apăra de frig. Părăsirea cojocului tradițional a mers paralel cu renunțarea în general la costumul tradițional, în favoarea pieselor de proveniență urbană.

În depresiunea Beiușului și în zonele limitrofe, cojocul, nelipsit ca piesă în portul popular, a avut, pe lîngă rolul de protejare contra frigului, un rol definitoriu în pitorescul port popular din această zonă.

Atît femeile, cît și bărbații purtau cojocul și iarna și vara. Pe timp de ploaie cojocul era purtat pe dos, deci cu lîna în afară, deoarece lîna era „obișnuită" cu ploaia și cojocul nu se uza. La înmormîntare cojocul se purta de asemenea cu lîna în afară, în semn de doliu, pentru a acoperi coloritul viu și bogat de pe cojoc. Vara, cînd căldura era foarte mare, cojocul se purta împăturit în două pe unul din umeri, cu buzunarul interior (unde se țin banii) spre piept.

În această zonă cojocul nu făcea parte din portul copiilor. Dealtfel, printre celelalte semne vestimentare ale trecerii perioadei de pubertate era și portul cojocului. Cînd fata era „de măritat" (de 14—15 ani) și feciorul „de însurat" (15—16 ani) ei apăreau la hora satului *(la higheghe)* purtînd cojoc *nialcoș*, deci cojocul tradițional, și cisme cu *tureac țapăn*.

Cojocul purtat de tineri se distingea printr-un colorit viu, decor bogat şi croi suplu. De obicei primul cojoc se făcea la comandă, la cojocari profilaţi pentru confecţionarea acestui tip de cojoc.

Odată cu trecerea vîrstei se purta un cojoc ce se distingea prin sobrietate, trecîndu-se deci de la portul unui tip de cojoc la altul.

Între cojoacele femeieşti şi cele bărbăteşti erau deosebiri nu numai în privinţa croiului, dar mai ales în nuanţa culorilor şi în special în bogăţia ornamentală, mult mai amplă la cojocul femeiesc. De obicei un om avea două cojoace. Unul vechi pe care îl purta în fiecare zi şi altul nou pe care îl purta în zilele de sărbătoare, la hora satului, la nunţi, cînd mergea în vizită şi bineînţeles la tîrg.

IV. ALTE OBIECTE CONFECŢIONATE DIN PIELE

Cojocarii din unele centre ale despresiunii Beiuşului lucrau pe lîngă cojoace şi *cuşme* (căciuli), cu trei forme: ţuguiată, joasă şi cu *gardină*.

O altă piesă de îmbrăcăminte confecţionată din piele, existentă în portul din depresiunea Beiuşului, era bituşa, purtată atît de femei cît şi de bărbaţi, avînd acelaşi croi, cu diferenţă doar de talie. În Bihor bituşa a fost croită fără mîneci şi se purta lungă, pînă la glezne. Meşteşugarii care confecţionau bituşi purtau numele de bituşeri.

Pielea era materia primă şi pentru tăbăcari, care pregăteau la rîndul lor materia primă cismarilor, pantofarilor şi opincarilor. Dintre cismarii din depresiunea Beiuşului cei mai cunoscuţi erau cei din satul Vărzari, cu renumitele lor „cisme vărzăreneşti".

Mai exista o categorie de meşteşugari care foloseau ca materie primă pielea, anume curelarii. Aceştia confecţionau bice, hamuri pentru cai, mici curele de transmisie la anumite maşini agricole (batoze), ocupîndu-se şi de repararea acestor curele.

Tesîgul, o curea mai lată purtată în trecut de bărbaţii din această zonă, era bogat ornamentat prin incizii sau prin aplicarea decorului metalic sau de piele. Erau confecţionate prin satele Gurani, Pietroasa şi se purtau mai mult în această zonă, fără să se fi format o categorie de meşteşugari specializaţi.

Cimpoiul, instrument de suflat confecţionat din piele de oaie, era făcut chiar de către instrumentiştii din satele Moţi şi Cîmp.

Traista de piele era folosită de bărbaţi fie la tîrg, fie cînd plecau la lucru. Era confecţionată din piele de capră, ori din piele de viţel. Cea din piele de viţel se pregătea de obicei cu părul pe ea. Traista era suspendată pe spatele purtătorului în dreptul mijlocului cu o curea de piele lată de aproape o palmă, uneori decorată prin aplicaţii metalice sau de piele.

Jaşcăul pentru *duhan* era confecţionat din piele de capră. Era folosit mai ales de bătrîni, care pe lîngă tutun puneau în jaşcău amnarul şi iasca, precum şi pipa. Jaşcăul era legat cu două curele în partea superioară.

V. CENTRE DE COJOCĂRIT

Cojocăritul s-a dezvoltat în depresiunea Beiuşului pe două căi. Pe de o parte în localităţile cu meşteri specializaţi în cojocărit, pe de altă parte prin cojocarii organizaţi în breaslă din mediul urban (Beiuş).

Cercetările efectuate în această zonă duc la certitudinea existenţei a trei importante centre de cojocărit (Beiuş, Vaşcău şi Poienii de Jos), precum şi a unui centru de bituşeri (Delani).

Dintre aceste centre Beiuşul, atît prin poziţia sa geografică, cît mai ales prin puternica dezvoltare a numeroaselor meşteşuguri, între care şi cojocăritul, a jucat un rol important în depresiunea Beiuşului, influenţînd şi celelalte centre cojocăreşti. Este suficient dacă amintim faptul că cojocarii din Beiuş, avînd posibilitatea să-şi desfacă cojoacele şi căciulile în toate pieţele din judeţ, concurau chiar ,,la ele acasă'' produsele cojocarilor din alte centre (ex. Vaşcău), ceea ce a dus treptat la lărgirea ariei de folosire a produselor cojocarilor din Beiuş, în detrimentul produselor cojocarilor din alte centre.

Centrul Beiuş. Prin poziţia sa în centrul depresiunii care îi poartă numele, Beiuşul a constituit de mult timp un tîrg foarte important, nu numai pentru localităţile din depresiune, ci şi pentru multe altele din jur. Aici agricultorii îşi desfăceau produsele şi se aprovizionau cu mărfuri ale meşteşugarilor. Între meşteşugarii ale căror produse erau foarte căutate trebuie să amintim în primul rînd pe cojocarii din Beiuş.

Se cunoaşte din practica vremii că persoanele care se îndeletniceau cu un meşteşug erau adesea cunoscute sub numele meşteşugului respectiv, care se adăuga la prenume (exemplu Ion Cojocarul).

Urbariul de la 1600 menţionează între altele, în tîrgul Beiuş, pe unii locuitori care poartă nume de meseriaş, după cum urmează : Olarul (3), Croitorul (8), Cizmarul (9), Fierarul (5), Cojocarul (9)[4].

Considerăm că, din cei nouă locuitori din Beiuş care la 1600 purtau denumirea de ,,Cojocarul'', cel puţin cîţiva se ocupau efectiv cu acest meşteşug sau proveneau din familii de cojocari.

Despre organizarea în breslă a cojocarilor aflăm destul de tîrziu, abia în prima jumătate a secolului al XIX-lea : ,,Breslele din Beiuş au obţinut privilegii scrise după cum urmează : cismarii în 1821, tăbăcarii în 1825, cojocarii în 1833, toate trei breslele au avut statutele întocmite în limba maghiară'' (Trad. aut.)[5].

Într-o carte cu adrese ale comercianţilor, meseriaşilor, ale altor categorii de liber profesionişti şi ale autorităţilor locale din judeţul Bihor, apărută în 1912[6], în Beiuş sînt menţionaţi nominal 16 cojocari, însă din confruntarea cu unul dintre aceştia (Iosif Covaci), care trăieşte şi azi, rezultă că de fapt în 1912 la Beiuş existau 18 cojocari care exercitau meseria.

---

[4] D. Prodan, *Iobăgia în Transilvania în secolul al XVI-lea*, vol. II, Bucureşti, Edit. Academiei, 1968, p. 832.

[5] Borovszki Samu, *Magyarország vármegyéi és városai*, Biharmegye és Nagyvárad, Budapest, 1901, p. 566.

[6] Kemény L.I., *Bihar vármegyei és nagyváradi cimlár*, 1912.

Cojocarii din Beiuş lucrau atît la comandă, cît şi pentru piaţă. Marfa la comandă (cojocul, căciula) era executată fie din materialul adus de client, fie din cel al cojocarului. Dacă clientul nu aducea materialul, el dădea de obicei o arvună (*aleu*).

În ziua de tîrg, joia, cojocarii, care aveau un sector precis delimitat, îşi amenajau şatrele, în care expuneau marfa spre vînzare.

Cojocarii din Beiuş confecţionau tipuri de cojoace numite : binşeneşti verzi, ungureşti, ungureşti cu pană, cu bumbălaci, precum şi căciuli de toate tipurile : ţuguiate, joase, cu gardină şi din postav. Unii dintre cojocarii din Beiuş s-au specializat în lucrări de blănărie, în pregătirea pieilor de vînat ca obiecte de ornament.

Centrul Vaşcău. Oraşul Vaşcău situat la sud-est de Beiuş, la distanţă de 25 km, a fost şi în secolele trecute o localitate mai importantă, ajungînd să aibă şi tîrg săptămînal. La începutul secolului, în Vaşcău existau 12 cojocari, numărul acestora crescînd la 20 în perioada interbelică.

Cojocarii din Vaşcău erau, toţi, şi agricultori. Niciodată, nici unul dintre ei nu s-a desprins complet de lucrul pămîntului. Aceşti cojocari nu au cunoscut organizarea în breaslă. Ucenicii erau recrutaţi mai ales din sat şi deseori meseria s-a transmis din tată în fiu.

Cojocul cunoscut sub numele de *cohănesc* a fost o creaţie a cojocarilor din Vaşcău, care lucrau atît la comandă, din materialul clientului sau din materialul lor, cît şi pentru piaţă. La Vaşcău se confecţionau şi căciuli de tipul „ţuguiate", iar unii cojocari confecţionau la comandă chiar bituşi.

Centrul Poienii de Jos. Satul Poienii de Jos aparţine comunei Bunteşti. Aşezat la est de oraşul Beiuş, la distanţă de 20 km, are astăzi 130 de numere de casă, cam atîtea cîte erau şi în perioada interbelică. Acest sat a cunoscut cu mult timp în urmă o dublă specializare : cojocăritul şi valorificarea plantelor medicinale. Aproximativ 20 de cojocari au lucrat în Poienii de Jos şi cam tot atîţia au fost „specialişti" în plante medicinale, *brieri* cum li se spune.

Cojocarii din Poienii de Jos şi-au transmis meseria din tată în fiu, de-a lungul multor generaţii, ei fiind cei care au creat tipul de cojoc numit „poienăresc", de la denumirea locuitorilor satului. Calificarea şi tehnica mai scăzută a cojocarilor poienari s-au reflectat şi asupra calităţii cojocului poienăresc, care era mult sub nivelul cojoacelor produse la Beiuş sau Vaşcău.

Cojocarii din Poienii de Jos lucrau numai la comandă şi numai din materialul clientului. Aria localităţilor în care s-a răspîndit cojocul poienăresc a fost relativ mică şi s-a îngustat mereu, pe măsura creşterii pretenţiilor populaţiei, locul cojocului poienăresc luîndu-l cojocul binşenesc.

Delani — centru de bituşeri. Satul Delani este situat la nord-vest de Beiuş, la distanţă de 3 km, aparţinînd astăzi din punct de vedere administrativ oraşului Beiuş.

Nici un alt sat din depresiunea Beiuşului nu a cunoscut o asemenea specializare ca satul Delani. Aici nu a existat nici o gospodărie, din cele 90 existente, în care un membru al familiei, de sex bărbătesc, să nu se fi ocupat de confecţionarea bituşilor.

Meşteşugul s-a transmis şi aici din tată în fiu, din cele mai vechi timpuri pînă în zilele noastre. Bituşile se lucrau pentru piaţă (foarte rar la comandă) şi numai de către bărbaţi, în lunile de iarnă, în restul anului aceştia fiind ocupaţi cu agricultura. Bituşile erau vîndute în pieţele din : Beiuş, Vaşcău, Tinca, Oradea, Salonta şi Negreni. Pregătirea pieilor se facea la fel ca la Beiuş, dealtfel unii cojocari din Beiuş dădeau bituşerilor din Delani să le lucreze pieile, aceasta fiind operaţiunea cea mai grea sub aspectul efortului fizic.

Locuitorii din Delani, chiar şi cei mai tineri, ştiu că strămoşii lor au obţinut de la Maria Tereza dreptul de a vinde carne pe piaţa din Beiuş şi de a confecţiona şi vinde bituşi. Se spune că acest drept ar fi fost obţinut ca urmare a unor servicii pe care locuitorii satului Delani le-au făcut armatelor austriece în timp ce acestea erau cantonate undeva în apropiere de Beiuş (nu am reuşit să găsim documente care să ateste cele arătate mai sus). Nu este exclus ca acest privilegiu să fie mai vechi şi să fi fost acordat cu ocazia unirii unei părţi a bisericii, din Transilvania, cu Roma (satul Delani a fost singurul de religie greco-catolică pe Valea Roşiei), iar Maria Tereza să nu fi făcut decît să întărească un privilegiu deja existent.

Uneltele folosite de bituşeri sînt aceleaşi cu ale cojocarilor din Beiuş, însă unele poartă numiri diferite. De exemplu *rama* se numeşte în Delani *război*. La croit ei nu folosesc cuţitul de croit, ci foarfecele de tuns oi.

VI. TIPURI DE COJOACE

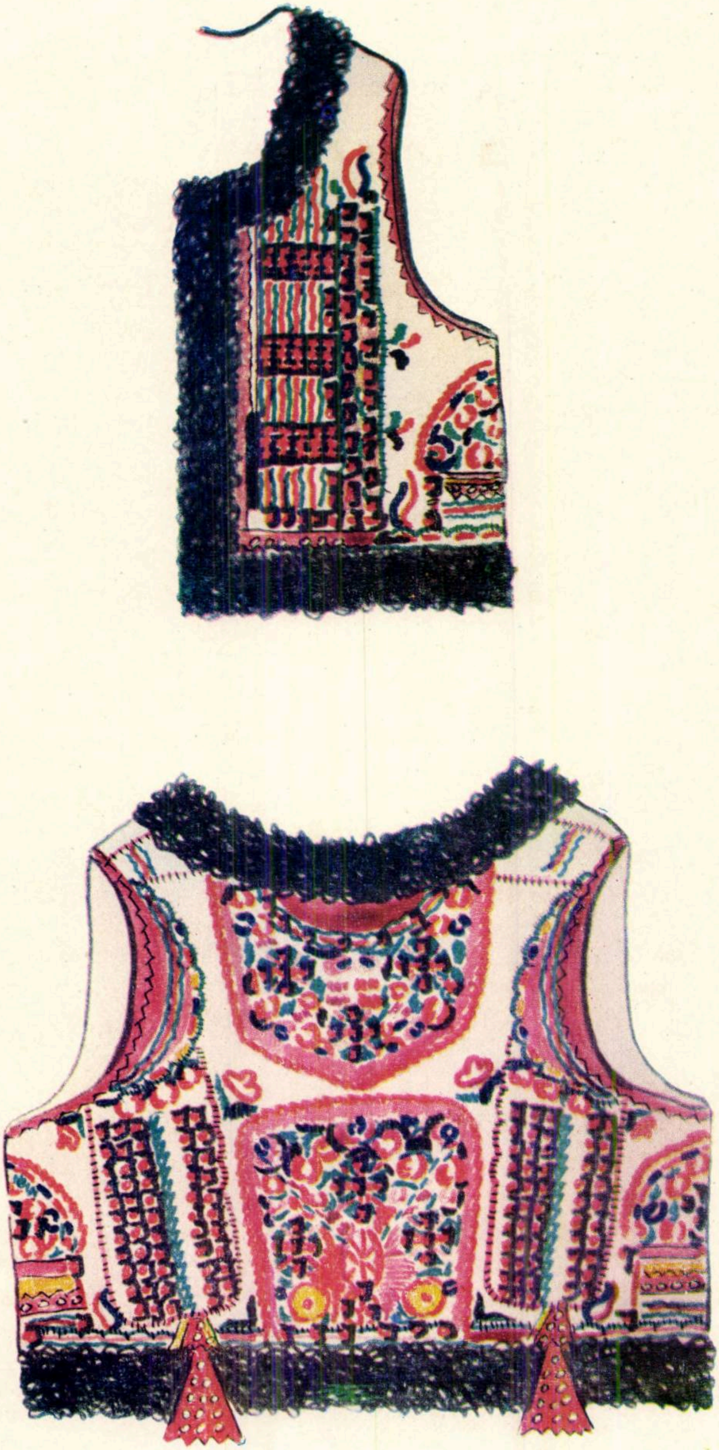
În depresiunea Beiuşului se întîlnesc şapte tipuri de cojoace : cojocul binşenesc, cojocul verde, poienăresc, cohănesc, unguresc, unguresc cu pană şi cojocul cu bumbălaci.

1) *Cojocul binşenesc.* Numele îi vine de la oraşul Beiuş unde era confecţionat. Era cunoscut şi sub alte denumiri : cojoc *mîndresc* (în satul Delani), cu *pupi* (în satul Căbeşti), cu *jumere* (în satul Pietroasa), cojoc *delănesc* (în satul Bunteşti), cu *primă* (în satul Leleşti), cu *şercan* (în satul Nimăieşti), cu *scorbaci* (în satul Avram Iancu).

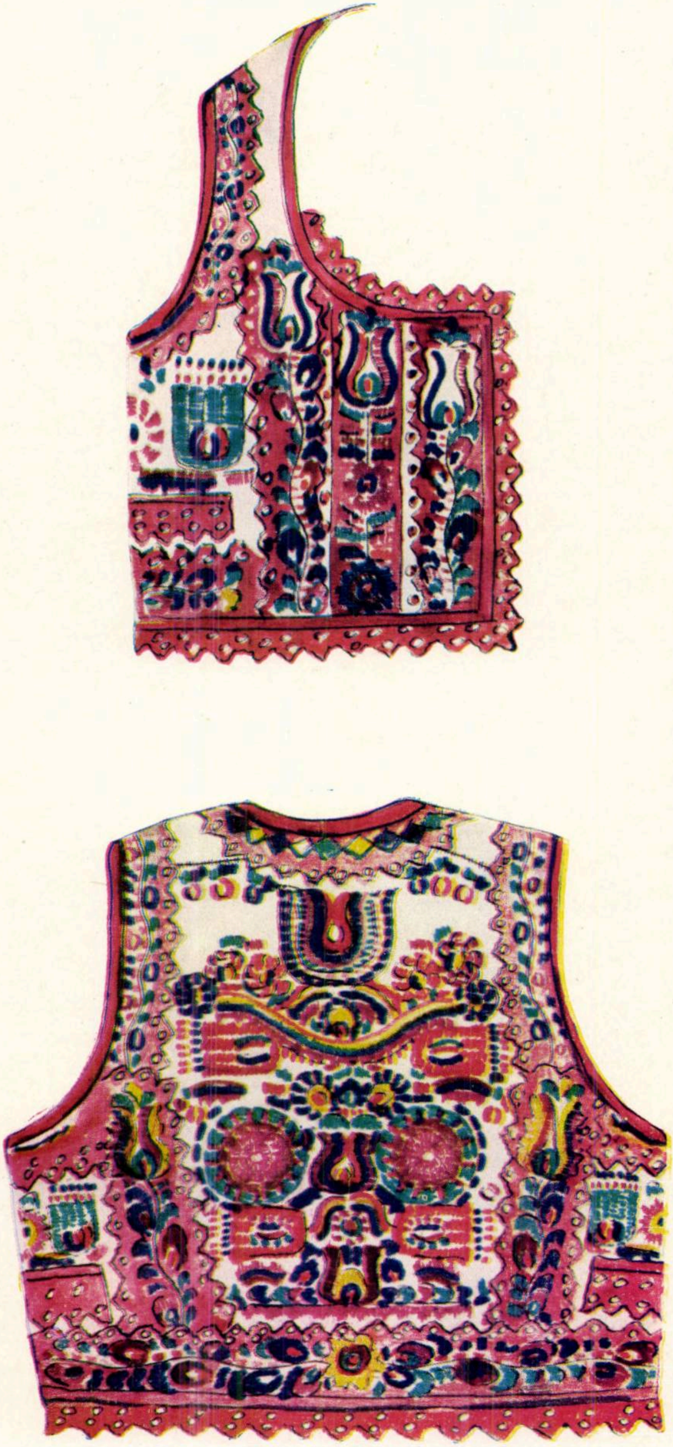
Cojocul femeiesc este tivit de jur împrejur de blăniţă neagră, la cojocul bărbătesc — ceva mai lung de talie — blăniţa este numai în jurul gîtului şi la piept. Predomină culorile roşu şi negru.

2) *Cojocul verde.* Lucrat tot la Beiuş, are aceeaşi structură tipologică cu cojocul binşenesc. Cojocul femeiesc este la fel cu cel bărbătesc, blăniţa neagră fiind numai la gît şi la piept, pînă în dreptul taliei. Predomină culorile negru şi verde.

3) *Cojocul poienăresc.* Lucrat de cojocarii din Poienii de Jos, are unele asemănări cu cojocul verde, intervenind în plus, la decor, culoarea roşie. Cojocul femeiesc este la fel cu cel bărbătesc (ca în cazul cojocului verde).



Planșa I — Cojocul binșenesc (femeiesc).



Planşa II — Cojocul cohănesc (femeiesc).

4) *Cojocul cohănesc.* Creaţie a cojocarilor din Vaşcău, are coloritul cel mai viu şi se deosebeşte de celelalte tipuri de cojoace prin lipsa tiviturii de blană.

Cojocul femeiesc scurt pînă la talie şi complet acoperit cu decoruri, cel bărbătesc mai lung de talie şi cu decor ceva mai redus. Predomină roşul-roz. Abundă decorul cu motive florale, faţă de motivele geometrice de la celelalte tipuri de cojoace.

5) *Cojocul unguresc.* Este lucrat de cojocarii din Beiuş şi se numeşte „unguresc'' fiindcă este purtat de locuitorii din satele cu populaţie maghiară. Cojocul femeiesc este scurt pînă la talie şi împodobit mai simplu ca cel bărbătesc, care este mai lung de talie, cu garnitură din blană de jur împrejur şi mai bogat împodobit.

6) *Cojocul unguresc cu „pană''.* Confecţionat tot de cojocarii din Beiuş, este purtat de tinerele femei românce. Tipologic, face parte din aceeaşi categorie ca şi cojocul unguresc, dar mult mai împodobit ca acesta. Predomină culorile roşu — negru.

7) *Cojocul cu bumbălaci.* Este creaţia cojocarilor din Tinca, dar este lucrat şi de cojocarii din Beiuş. Acest tip există numai pentru femei. Denumirea îi vine de la bumbii (nasturii) de lemn, vopsiţi negru, care sînt aplicaţi pe piept. Predomină culorile negru — verde.

VII. TEHNICA DE LUCRU

a) ***Materia primă.*** Toate tipurile de cojoace din depresiunea Beiuşului sînt confecţionate din piele de miel sau de oaie. Sînt folosite numai pieile cu lîna albă, iar pentru tivit se întrebuinţează pielea cu lînă neagră. La ornarea cojoacelor se foloseşte ***irha***, care este — după caz — albă, roşie, galbenă sau neagră. Irha se pregăteşte din piele de oaie sau capră. La ornare se mai foloseşte ***sironul***, care se prepară tot din piele de capră sau de oaie.

b) *Uneltele.* Fiecare cojocar are cîteva ciubere pentru argăsirea pieilor. ***Rama*** este confecţionată din lemn. Pe ea se fixează pielea pentru a fi curăţată de resturile de carne. Curăţirea se face cu *şcamfa*. ***Cîrligul*** foloseşte la muiatul pieilor după ce acestea sînt argăsite. ***Coasa*** foloseşte tot la muiatul pieilor argăsite şi la curăţirea parţială a acestora. *Ţurhalăul* face acelaşi serviciu ca şi coasa, dar cu efort fizic mai mare. Rama de lemn foloseşte şi la întinderea pieilor ce se pregătesc pentru siron. ***Masa de croi*** este o tablă lungă de doi metri şi lată de 1,50 metri. Marginea tablei foloseşte la ascuţitul curent al cuţitului de croi.

Verpangul este masa de lucru la care pot lucra deodată 4—6, chiar 8 oameni. De fiecare parte a mesei sînt 2—3 sertare în care se ţin sculele mici. La o anumită înălţime a mesei este o bază de lemn pe care lucrătorii ţin picioarele pentru a avea genunchii cît mai sus, între genunchi ţinînd cojocul la care lucrează.

Degetarul, căruia îi lipseşte partea din fund, pentru a putea fi fixat mai jos pe deget — avînd astfel o forţă de împingere mai mare —, este folosit la cusutul pieilor.

Cuțitul de croi este o lamă de oțel ușor de mînuit. La tunderea lînii de pe marginea cojocului și la unele ajustări se folosește foarfecele de croitor.

Acul cojocăresc are trei muchii, pentru a pătrunde mai ușor în piele. Există șase numere de ace care se folosesc în cojocărie. Acele numărul 01 și 02 sînt mai mari și se folosesc mai ales la bituși. Numerele 1, 2, 3 și 4 se utilizează mai ales la cojoace, dar dintre acestea cele mai utilizate sînt numerele 1 și 2. Numerele 3 și 4 se folosesc mai mult la lucrări fine (ex. blănărie).

Cipcazăul și hudritorul sînt mici instrumente din metal cu care se obțin diferite forme în irhă, cu care se decorează cojoacele.

c) *Prelucrarea pieilor* (tăbăcitul sau dubitul). La început pielea se ține în apă, apoi se trag, la ramă, cu scamfa bucățile de carne, după care pielea se unge cu soluție de tăbăcit : 1/2 kg apă, o lingură de piatră acră, 0,15 g vitriol (acid sulfuric), 2 linguri sare de bucătărie (gramajul pentru o piele.)

Peste pielea (interiorul) astfel unsă se împrăștie un pumn de tărîțe. Apoi pielea se împachetează și stă astfel 10 ore. Se întinde după aceea la uscat, apoi se udă cu apă și iar se usucă, operația repetîndu-se.

După aceea pielea se leagă undeva de tavan cu o frînghie și se trage cu cîrligul, apoi se zdrobește pe coasă sau pe țurhalău. Se împrăștie pe ea ghips sau var, iar pe ramă, cu scamfa, se curăță de ultimele resturi de carne.

În cazul pieptarelor vospite maro, pielea este gata pentru vospsit.

Irha. Pielea crudă se introduce într-un ciubăr cu soluție de var unde stă 3—4 zile. Se scoate, se spală, se trage părul, se curăță carnea cu scamfa.

Se argăsește prin introducerea într-un ciubăr cu soluția pregătită. Apoi pielea se spală cu apă în care s-a dizolvat sodă bicarbonată, ca să dispară sarea. Se pune apoi la uscat, se trage în cîrlig și se vopsește în culoarea dorită.

Sironul. Pielea se introduce în soluție de var, se spală, se trage părul, se curăță de carne. Pielea udă se întinde pe ramă și se unge cu o soluție obținută din : 1 kg apă, 0,20 g alaun (salomiac).

Se freacă apoi bine pe dos cu praf de aramă, care rămîne împrăștiat pe piele 12 ore. În acest timp pielea se înverzește pe partea din față (unde a fost lîna).

Pielea se usucă întinsă pe ramă. Se unge cu petrol, apoi cu untură, pentru a face să dispară eventualele pete și pentru a menține culoarea vie. Scoasă de pe ramă, pielea (sironul) se taie cu foarfeca în fîșii înguste, cu care se execută apoi diferite ornamente prin brodare.

d) *Croiul.* Cojocul se croiește din trei părți : spatele și cele două *aripi.* Pentru croi se folosesc tipare făcute din carton. Tiparul se așază pe piele și se taie cu cuțitul de croi. Cînd tiparul depășește marginile pielii, se croiește în așa fel ca, ori la umăr, ori în partea de jos, unde urmează a se face aplicații cu meșină, să se poată executa adăugarea, care va fi mascată de decorul aplicat.

e) *Ornamentaţia.* În Bihor, la toate piesele portului popular, a predominat iniţial, în ornamentaţie, motivul geometric. În ultimul secol a pătruns treptat în ornamentaţie motivul floral. Acestor forme de exprimare li se alătură motivele fitomorfe, zoomorfe şi simbolice.

Cromatica s-a îmbogăţit şi ea în ultimul secol, dar păstrează între culorile de bază pe cele iniţiale, adică negru şi roşu. Ca şi la alte piese de îmbrăcăminte, şi la cojoace cromatica reflectă vîrsta posesorului.

VIII. DESFACEREA PRODUSELOR

a) *Produse la comandă.* După cum s-a mai arătat, cojocarii din Poienii de Jos lucrau cojoace numai la comandă şi numai din materialul clientului. Cojocarii din Beiuş şi Vaşcău lucrau cojoace şi căciuli atît la comandă, cît şi pentru piaţă. Lucrul la comandă se executa atît din materialul clientului, cît şi din al cojocarului.

Bituşerii din Delani lucrau foarte rar la comandă, ei lucrau în primul rînd pentru piaţă.

b) *Desfacerea în tîrguri.* În depresiunea Beiuşului erau două tîrguri : Beiuş şi Vaşcău. Desigur acestea erau tîrgurile în care se desfăceau majoritatea cojoacelor şi căciulilor confecţionate de cojocarii din Vaşcău şi Beiuş şi bituşile bituşerilor din Delani.

Cojocarii din Beiuş aveau însă o arie mult mai mare de desfacere a produselor, în special la tîrgurile mari din : Aleşd, Tinca, Salonta, Beliu, Oradea, Negreni, Hălmagiu. Cam acestea erau tîrgurile unde îşi desfăceau marfa şi bituşerii din Delani.

IX. COJOCĂRITUL ÎN ULTIMELE DOUĂ DECENII

a) *Influenţa procesului de urbanizare asupra portului.* În ultimii douăzeci de ani, în depresiunea Beiuşului portul popular a suferit treptat transformări, pînă la dispariţia aproape totală din toate satele, la începutul deceniului al optulea.

Iniţial părăsirea portului tradiţional s-a petrecut la tineri, treptat fenomenul generalizîndu-se şi la vîrstnici. Cazurile de păstrare a portului tradiţional sînt tot mai rare, fenomenul fiind influenţat direct de procesul industrializării din bazinul Băiţa, proces început prin anii 1952—1953.

b) *Pieptarul — piesă de trecere.* Încă înainte de al doilea război mondial, alături de cojocul tradiţional, pieptarul era răspîndit destul de mult. În ultimii douăzeci de ani, pieptarul a luat practic locul cojocului tradiţional.

Pieptarul, scurt pînă la talie, închis lateral sub braţ şi la umăr cu nasturi de piele, de culoare maro, este împodobit cu irhă roşie şi galbenă, cu puţine flori, fiind o piesă de îmbrăcăminte foarte comodă şi practică.

c) *Cojocul trei sferturi.* Acesta, la rîndul său, a înlocuit pieptarul. Este mai lung de talie, de culoare maro, tivit cu irhă neagră, uneori cu puţine flori. Femeile obişnuiau să-l poarte tivit cu blăniţă neagră, iar fetele cu blană albă. Încheindu-se în faţă este mai practic decît pieptarul, poate fi purtat şi la lucru şi în alte ocazii. Este unicul tip de cojoc care se poartă azi în toată zona şi în zonele limitrofe.

d) *Cojocul tradiţional — piesă de artizanat.* Cojocarii din Beiuş, care lucrează la cooperativa „Muncitorul", au reluat în anul 1965 confecţionarea cojocului tradiţional tipul „binşenesc" şi „verde". Aceste cojoace sînt solicitate pentru magazinele de artizanat, fiind comandate pentru formaţiile artistice şi, mai recent, pentru export.

e) *Organizarea cojocarilor în cooperative.* În anul 1950 cojocarii din Beiuş au constituit secţia de cojocărie, în cadrul cooperativei „Muncitorul". În prezent volumul de muncă este foarte mare, aşa încît s-a recurs la cojocarii pensionari, după sistemul „muncii la domiciliu". De asemenea au fost recrutaţi ucenici.

În depresiunea Beiuşului, în diferite localităţi au mai luat fiinţă pe lîngă cooperativele de consum secţii de cojocărie. La sfîrşitul anului 1970 existau 9 asemenea secţii, fiecare cu cîte un cojocar *.

---

* Remarcăm unii termeni de circulaţie zonală, referitori la meşteşugul cojocăritului:

aleu = arvună, acont.
aripă = nume dat părţii din faţă a cojocului.
binşenesc = ceea ce este produs în Beiuş.
bituşă = sarică; obiect de îmbrăcăminte făcut din piele de oaie sau de miel, lung, fără mîneci.
bituşer = 1) persoană care confecţionează bituşi; 2) colindători, la sărbătorile de iarnă, care purtau bituşi.
brieri = oameni care practică medicina populară în satul Poienii de Jos; cuvîntul provine din brei, plantă ale cărei rădăcini se folosesc în tratarea reumatismului.
bumbi = nasturi.
bumbălaci = nasturi negri din lemn, rotunzi şi mici, care se aplică pe cojocul cu
= bumbălaci.
cioareci = pantaloni de lînă strîmţi, în portul de iarnă al bărbaţilor.
cipcazău = unealtă cu care cojocarii fac „cipca".
cîrlig = unealtă cu care cojocarii prelucrează pielea tăbăcită.
coasă = unealtă confecţionată din oţel, folosită de cojocari la prelucrarea pieilor.
cohănesc = atribut al obiectelor lucrate la Vaşcău.
delănesc = ceea ce se poartă la Delani.
duhan = tutun.
dubit = 1) tăbăcit piei; 2) bătut sumane la piuă.
gaci = pantaloni de pînză largi, în portul local.
gardină = 1) marginea dublă a căciulii; 2) borul pălăriei.
higheghe = 1) vioară; 2) precedat de prepoziţia la (la higheghe), înseamnă la joc, la horă.
hudritor = unealtă folosită de cojocari pentru a face găurile necesare decorării cojoacelor.
irhă = meşină.
jaşcău = traistă mică, pungă pentru tutun sau pentru ţinut bani.
jumere = cu jumere, denumire folosită în unele localităţi pentru cojocul binşenesc.
mîndresc = denumire dată cojocului binşenesc în unele localităţi.
nialcoş = elegant, frumos.
obiele = fîşii de pînză sau de ţesătură de lînă care se înfăşoară în jurul piciorului în loc de ciorapi.
pană = floare.
poale = fustă

CONCLUZII

— În depresiunea Beiuşului, cojocăritul este unul din meşteşugurile cele mai vechi.

— Cojocăritul s-a dezvoltat în depresiunea Beiuşului în primul rînd pe principiul specializării.

— Centrul Beiuş a avut o puternică influenţă asupra cojocăritului din întreaga depresiune, chiar şi în zonele limitrofe.

— Cojocul în depresiunea Beiuşului a fost o piesă tradiţională specifică în portul popular.

— Frumuseţea cojocului, ca şi a celorlalte piese ale costumului popular, reflectă simţul estetic deosebit al locuitorilor acestor meleaguri, acest gen de artă populară continuîndu-se azi în cadrul organizat cooperatist.

---

primă = 1) fundă, panglică ; 2) blana care tiveşte cojocul.
pupi = 1) picăţele, buline ; 2) buline ieșite în relief la obiectele de îmbrăcăminte din pînză și la cojoc.
ramă = 1) unealtă folosită de cojocari pentru fixat pielea care urmează a se curăţa de rămăşiţele de carne ; 2) unealtă folosită de cojocari pentru a întinde pielea umedă, din care se pregăteşte sironul.
scorbaci = 1) bici confecţionat din piele ; 2) decor șerpuit pe cojocul binșenesc.
siron = piele de oaie sau de capră curăţată de lînă, vopsită verde, folosită la decorarea cojoacelor.
spătoi = cămașă de femeie.
şcamfă = unealtă folosită de cojocari la curăţirea cărnii de pe piele.
tesîg = un fel de chimir, brîu lat de piele, ornamentat.
tureac ţapăn = carîmb tare.
ţurhalău = unealtă de forma unei lopeți, suplinind coasa.
verpang = masa de lucru a cojocarului.
zadie = șorţ.

I. *Volkskunde. Fakten und Analysen. Festgabe für Leopold Schmidt zum sechzigsten Geburtstag.* Im Auftrage des Vereines für Volkskunde und unter Mitwirkung von Hanns Koren, Karl Lugmayer, Franz Maresch und Richard Pittioni herausgegeben von Klaus Beitl, Wien, im Selbstverlag des Vereines für Volkskunde, 1972, 524 p. + 77 fig.

II. ,,*Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*'', Bd. 21, Festschrift für Leopold Schmidt, Wien, 1972, p. 1—103 + 5 fig.

I. Volumul omagial la împlinirea a șaizeci de ani de la nașterea învățatului Leopold Schmidt din Viena cuprinde o rară varietate de lucrări din domeniile etnografiei și folcloristicii. Larga gamă de contribuții omagiale și-a aflat o ancorare tematică sau metodică tocmai în multilateralitatea impresionantă a sărbătoritului, așa cum o cunoaștem din lucrările publicate și cum e evocată, pe scurt, în *Cuvîntul introductiv* de către Hanns Koren. Din preocupările lui L. Schmidt se cer amintite cele teoretice referitoare la definirea obiectului etnologiei, cele cu privire la teatrul popular, la narațiunea populară, pe lîngă acelea privind credințele și obiceiurile, cîntecul popular, arta populară, în special mobilierul țărănesc etc., concretizate în lucrări care se ridică la impresionantul număr de 750 de titluri (plus tot pe atîtea recenzii). Tocmai din motivul prea marii ei extinderi, bibliografia Schmidt n-a putut fi cuprinsă — conform uzanței la asemenea prilejuri — în volumul omagial, urmînd să apară separat. Dar activitatea acestui om de știință, distins în repetate rînduri cu titluri și onoruri, în țară (culminînd în 1970 prin alegerea d-sale ca membru de fapt al secției filologico-istorice a Academiei de Științe) și în străinătate (Grecia, Finlanda), nu poate fi apreciată la adevărata ei valoare dacă nu se ține seama și de activitatea sa didactică universitară (50 de semestre), de cea de director al Muzeului etnografic austriac din Viena (25 de ani), de cea ca membru în conducerea și apoi ca președinte al Societății austriece de etnologie și, în sfîrșit, de cea de editor sau coeditor al publicațiilor austriece de specialitate.

Cele 43 de lucrări cuprinse în volumul în discuție — notăm că lucrările referitoare la lirica și muzica populară înaintate spre publicare cu acest prilej au fost transferate în ,,Anuarul Arhivei cîntecului popular'', vol. 21 — sînt grupate conform compartimentelor încetățenite în etnografie și folcloristică. Anticipînd o apreciere a lucrărilor, merită semnalată pe lîngă diversitatea tematică o diferențiere metodologică simțitoare — atît la diverși autori, cît și, mai ales, la cîteva grupuri de autori —, diferențiere concretizată în gradul deosebit de receptare a noului, în problematică și în metodologie.

Introducerea o face lucrarea *Kulturelle Ordnung* a Inei-Maria Greverus, Marburg/Lahn (p. 6—13). Pornind de la definiția dată de L. Schmidt în 1947 termenului ,,Volkskunde'' drept ,,știința despre viața în « ordini transmise prin tradiție » [*überlieferte Ordnungen*]'' și de la precizările formulate cu acea ocazie despre obligativitatea de a studia istoria, fenomenul (,,die Erscheinung'') și funcția unui obiect etnografic, autoarea încearcă raportarea concepțiilor lui Schmidt la „cultural anthropology" din America și la alte curente sau orientări recente în etnologie, discernînd și luînd poziție în cunoscutul său mod personal; astfel cercetarea istoriei, fenomenului și funcției, cerute de L. Schmidt, i se par, metodologic, valabile și pe mai departe, dar consideră că în condițiile actuale cercetarea empirică și comparativă nu se mai poate rezuma la „ordini transmise prin tradiție, în special dacă tradiția e etichetată cu criterii ca : continuitate, stabilitate, omogenitate și autenticitate" (p. 11).

Plecînd de la o inițiativă a prof. Schmidt, Richard Pittioni, Viena, dezvoltă ideea utilității cercetării arheologice pentru etnografie (*Volkskunde aus dem Boden*, p. 14—24), iar un fost student al jubiliarului, Rupert Feuchtmüller, Viena, își sistematizează gîndurile și învățămintele legate de rosturile științifice ale expozițiilor și muzeelor etnografice (p. 25—29).

O contribuție interesantă și bogată, a prof. Gerhard Heilfurth, Marburg/Lahn, se ocupă de interferențe nord-sud în tradiția socioculturală de odinioară a Munților Metalici, insistînd asupra penetrabilității și funcțiilor frontierei în decursul istoriei unor ținuturi cu o bază productivă asemănătoare (*Mitteleuropäische Austauschvorgänge zwischen Süd und Nord in der sozialkulturellen Überlieferung des Erzgebirges*, p. 30—45).

Mai multe lucrări se ocupă de unelte agricole : Gösta Berg, Stockholm, prezintă atestări despre hîrleț și plugul cu corman fix din secolul al XII-lea, iar celelalte lucrări din acest domeniu se referă la unelte și practici din Stiria (Hanns Koren, Graz, *Die steirischen Eggen. Übersicht und Bestandsaufnahme*, p. 61—98 ; Maria Leiner, Graz, *Das Getreideausschlagen in der Steiermark*, p. 105—119 ș.a.).

Un domeniu mai puțin investigat îl cercetează Franz Kirnbauer, Viena, în lucrarea *Klopfbretter und Klopftürme, Schachtglocken und Schichttürme im Bereich bergmännischer Arbeit und bergmännischen Lebens* (p. 120—142), prezentînd instrumente (toaca, clopotul), instalații și edificii pentru comunicarea timpului sau a altor semnale în domeniul muncii și vieții miniere.

Dintre lucrările dedicate altor obiecte etnografice semnalăm cea despre batistă, atestări în port și funcții în obiceiuri, a Mathildei Hain, Frankfurt/Main (p. 156—165). O notă aparte o prezintă evocarea descriptivă despre obiceiurile la cules în preajma Vienei (Elfriede G. Lies, p. 188—201). Nașterea „tradiției" de a arbora un drapel alb pe o școală unde toți absolvenții au trecut cu succes examenul de maturitate, fenomen elocvent pentru tendința modernă de răspîndire rapidă a unor inițiative cu rezonanță, tendință secondată, în același timp, de căutarea și „aflarea" prea ușoară, superficială, a unor motivări din cadrul pretinselor tradiții locale, e prezentată de însuși autorul acestui „obicei", Sepp Walter, Graz (p. 202—212).

Urmează din nou prezentări de material documentar istoric, despre jocurile cu săbii, cercuri și bîte din Austria inferioară (p. 213—223). Despre asemenea materiale arhivistice comunică, și de data aceasta, Hans Moser, Göttingen (*Brauchkundliches vom Ende des 14. Jahrhunderts*, p. 224—245), analizînd conținutul și referințele despre obiceiuri a patru tomuri privind bugetul ducelui Albrecht (II) de Bavaria-Straubing, polemizînd cu adepții unor teorii lipsite de suporturi documentare în ce privește obiceiurile din occidentul Europei și datarea lor ; Hans Moser este acela care, în urma studierii îndelungate a arhivelor din München, a scos la iveală date neașteptate, mai cu seamă despre obiceiul carnavalurilor din evul mediu (obiceiuri orășenești, meșteșugărești).

Un domeniu interesant e prezentat de Karl Ilg, Innsbruck, și anume obiceiurile emigranților de limbă germană în Brazilia și Peru (p. 246—260) ; din păcate, modul de prezentare e unilateral, iar separarea între datină (de fapt, obiceiul laic) și obicei pare cel puțin discutabilă.

Nouă lucrări își propun tratarea unor probleme mai generale sau a unor teme mai speciale din domeniul etnologiei religioase contemporane (p. 271—274, 304 ș.u., 317 ș.u., 327 ș.u., 339 ș.u., 346 ș.u.), respectiv istorice (p. 275 ș.u., 287—296), ocupîndu-se de manifestări autentic populare, dar și de unele forme limitrofe, cum ar fi cea a lui Klaus Beitl, Viena, despre spălarea picioarelor a 12 săraci de către împăratul Austriei, un obicei oficial între ceremonialul de curte și asistență socială, clemență (p. 275—287). Din această grupă de lucrări se cere semnalată contribuția cu privire la pelerinaj și terminologia pelerinajului a lui Iso B[illegible]mer, Gümlingen-Bern, p. 304—316, interesantă prin discutarea critică a diferitelor metode de prezentare și sistematizare a unui fapt folcloric, autorul ajungînd să formuleze, în cele din urmă, proiectul unei fenomenologii structurale a pelerinajului.

Tekla Dömötör, Budapesta, referă despre doi vrăjitori din Ungaria de sud (p. 381—390), iar Walter Hirschberg, Viena, studiază diacronic noțiunea de fetiș în Sierra-Leone (p. 391—401).

O contribuție deosebită pare a fi cea a lui Erwin Mehl, Wien-Weidling, cu privire la motivul „ieșirii din labirint" (p. 402—418). Autorul clarifică confuzia încetățenită sub denumirea de „labirint", stabilind că e vorba, de fapt, de două reprezentări cu sens opus : „a) [de] simbolul străvechi (probabil megalitic) al așa-numitei 'cetăți Troia' (Trojaburg) și b) [de] edificiul rătăcirii fără ieșire (probabil motiv de basm), cu diferitele sale forme (labirint de garduri vii, labirinte de joacă și altele asemănătoare)", descifrînd de asemenea, prin sintetizarea studiilor de specialitate, sensurile magice ale primului simbol (drumul în împărăția morților și înapoi), asemănările între cele două simboluri, precum și diferențierile concrete.

Teme speciale din arta populară tratează Franz Lipp, Linz, *Autoimaginea în arta populară* (p. 426 ș. u.) și Lutz Röhrich, Freiburg, *Noe și Arca în arta populară* (p. 433—442) (în evoluția istorică de la contextul mitic la cel magic și, în sfîrșit, decăderea în sfera producției de artizanat și de jucării). Problema perspectivei în arta populară o urmărește cu competență Gislind M. Ritz, München, pornind de la o icoană unde perspectiva e creată cu ajutorul a mai multe sticle, așezate una în spatele celeilalte.

Romanistul Felix Karlinger, Salzburg, încearcă o cartografiere a narațiunilor populare din Mallorca (p. 465—469). Cunoscută prin lucrările ei de folcloristică filologică, Elfriede Moser-Rath, Göttingen, urmărește istoricul termenului de „Calembourg" în lumina circulației folclorice a temelor narative, proiectată în trecut, și anume atît de la literatura cultă la cea orală și invers, cît și răspîndirea lor geografică (p. 470 ș.u.). O trecere în revistă a temei autopăgubirii pînă la autodistrugere în diferite compartimente ale narațiunii populare o prezintă Max Lüthi (Zürich, p. 482—495), nu fără a-i găsi caracteristicile general umane din punct de vedere social, filozofic și istoric-cultural.

II. La începutul celui de-al doilea volum în discuție, Wilhelm Graf prezintă activitatea și concepția lui Leopold Schmidt cu privire la cîntecul popular. Dintre cele șapte lucrări reținatenția noastră cele cu o problematică de interes mai general, în primul rînd contribuția lui Rolf Wilh. Brednich la cercetarea istoricului cîntatului la tîrguri (*Zur Vorgeschichte des Bänkelsangs*, p. 78—92), valoroasă atît prin comunicarea de noi documente — gravuri sau picturi — privind istoria acestui fenomen, cît și prin deschiderea unor noi perspective de cercetare, punînd accent pe lărgirea sferei de cercetare, atît comparativ cît și tematic, prin includerea celorlalte forme foarte apropiate, religioase și laice, separate pînă acum de cercetători, și cărora autorul le evidențiază o caracteristică comună esențială : cea a răspîndirii comercializate de cîntece tipărite (după apariția tiparului).

O temă actuală e prezentată de Jörn Thiel, München/Viena, și anume „folclorul" la televizor („*Folklore*" *auf dem Bildschirm*, p. 93—103). Recenzînd astfel de emisiuni televizate, mai ales din punctul de vedere al producătorului de filme documentare, autorul dă indicații metodice, de selecționare a obiectelor, de regie și filmare etc., în funcție de obiectul și scopul prezentării, dar insistă și asupra perspectivelor acestui mijloc de comunicare, ale cărui posibilități, dar și responsabilități, cresc odată cu generalizarea noilor tehnici de arhivare pe benzi electronice și cu lărgirea inevitabilă a cooperării internaționale. Deși autorul selecționează poate prea rigid filmele realizate de televiziunea de limbă germană (nu se pomenește de nici unul dintre filmele realizate de prof. I. Weber-Kellermann), o seamă de idei enunțate aici ar merita să intre în atenția celor care au preocupări similare.

Hanni Markel

ROMULUS VULCĂNESCU, *Coloana cerului*, București, Editura Academiei, 1972, 268 p. + 9 f. pl. ilustr. (cu rezumate în limba franceză, engleză și rusă).

Exceptînd acele încercări — cu caracter mai mult descriptivist — publicate cu precădere pînă spre începutul veacului nostru și, firește, excelentele și sugestivele studii de generos suflu și de profundă acuitate prezentate relativ recent de Mircea Eliade, o perspectivă de ansamblu și integratoare am spune asupra *mitologiei românești* nu a fost posibilă.

Poate o singură excepție s-ar cuveni menționată. Mă gîndesc la binecunoscuta lucrare, impresionantă și prin proporțiile ei, semnată de Nicolae Densușianu sub titlul *Dacia preistorică*. Dincolo însă de zdrobitoarea erudiție a autorului — dacă ținem seama cu precădere de vremea la care a fost scrisă — se simte cu relativă ușurință fragilitatea unor puncte de vedere și labilitatea unor concluzii pe care nimeni n-ar mai îndrăzni astăzi să le accepte împăcat cu sine însuși. Oricum, fie și așa, lucrarea reușește să mențină încă atenția trează, iar lectura ei evidențiază, nu arareori, interesante sugestii sau ipoteze de lucru.

Din suita unor preocupări similare — mai apropiate cumva vremii noastre — pot fi la rîndul lor încadrate, direct sau indirect, sferei de preocupări impuse de ideația unei mitologii românești și acele preocupări generate de activitatea școlii de sociologie din București, de orientările de filozofie a culturii — Lucian Blaga, Rădulescu-Motru —, de cercetările arheologice, cu deosebire cele desprinse din opera lui Vasile Pârvan, și de implicațiile rezultate din perspectiva școlii folcloristice românești — Mihai Pop și Ovidiu Papadima.

Cu aceste antecedente, lucrarea recent publicată de Romulus Vulcănescu, sub titlul atît de metaforic *Coloana cerului*, împlinește un mesaj de mult așteptat de istoriografia problemei, în contextul culturii românești contemporane.

Bazată pe o bogată sursă documentară — livrescă sau de teren —, rezultat al unor meditații îndelungate (după cîte știm, o parte din problematica supusă atenției noastre în lucrarea de față a constituit un fundal teoretic contingent unei teze abordate de d-sa cu alt prilej), insolită prin concluziile ei, lucrarea se înscrie printre cele mai interesante și fertile supoziții în tratarea unui capitol-sinteză de mitologie românească.

În linii mari spus, autorul își propune să reconstituie — în formă și în conținut — un străvechi monument al culturii arhaice românești, prin cercetarea mai cu deosebire a unor relicte etnografice și reminiscențe folclorice care s-au menținut, parțial și izolat, sub autoritatea tradiției pe aria geografică a pămîntului românesc pînă în pragul vremurilor noastre. Este de fapt — cu alte cuvinte — reconstituirea genezei, evoluției și structurii acelui monument mitologic desprins din cadrul larg al culturii tradiționale românești pe care marele nostru sculptor Brâncuși l-a fructificat cu atîta măiestrie și înțelegere în binecunoscuta sa lucrare împlinită, *Coloana infinită*.

Urmărind pe scurt scara de conținut a cărții, remarcăm cîteva momente ale acestui efort de sistematizare și generalizare pe capitole : o analiză a conceptului de sacru, privit în concretețea sa „vegetală" — arborele totem (mitologie botanică), cu unele precizări privind istoriografia problemei ; o privire asupra datelor oferite, în acest cadru ideativ, de mitologia românească (prin alte cuvinte, convertirea temei propuse — a arborelui totem — la realitățile autohtone) ; în sfîrșit, dendrolatria ca modalitate de viață religioasă (arborii înțeleși ca expresii sau imagini metamorfozate ale unor divinități) — iată pe scurt secvențele primului capitol.

În capitolul următor al lucrării, intitulat *Monumente arhaice*, autorul remarcă, sub indicația de monumente dendromorfe, principalele ipostaze sub care s-au împlinit cultul și înțelesul arborelui, considerat ca arbore monumental sacru (arborele cosmic, arborele ceresc, arborele vieții cu derivatele și substitutele sale : arborele de naștere, nuntă și funerar, arborele fertilizator, de judecată etc.), iar sub indicaţia de monumente stilimorfe, acele monumente care au avut menirea să preia şi să transmită mesajul mitologiei botanice locale printr-o transsimbolizare şi reformulare de factură şi prestanţă estetică — fireşte de estetică tradiţional populară. Monumentele stilimorfe sînt prezentate de autor în două mari grupări sau subcategorii : monumente stilimorfe propriu-zise (stîlpul cerului şi coloana cerului, ambele arborigene) şi succedanee şi simulacre ale acestora, cum întemeiat numeşte autorul acele creaţii artistice ,,similare care emerg în ordine mitologică din monumentele stilimorfe propriu-zise" : stîlpii ciclului vieţii şi troiţele. Monumentele dendromorfe au, prin ele însele, prin natura lor, anumită echivalenţă în distribuţia lor teritorială, datorită cu precădere conţinutului lor mitologic unic ; monumentele stilimorfe, prin înfăţişarea lor particulară — îndeosebi prin succedaneele lor —, se diferenţiază mai accentuat de la regiune la regiune, de la popor la popor, ca o expresie determinant specifică de ordin etnocultural. În acest sens — precizează autorul — s-a urmărit pe cît a fost posibil ,,decantarea tradiţiilor creatoare ale monumentelor stilimorfe, care au devenit capodopere de artă populară", pentru a sesiza constantele şi variabilele artistice care au impulsionat în cele din urmă la rîndul lor, mărturisit sau nemărturisit, creaţia cultă.

Coloana cerului — expresie explicativă pentru întregul conţinut al volumului — este privită în cultura arhaică autohtonă sub trei laturi sau perspective funcţionale : magică, mitologică şi artistică. Conceput iniţial ca un adevărat ,,arbore totem" cu ,,virtuţi magice", monumentul îndeplinea rolul de a apăra pe edificator, ca un apotropeu şi tropeu totodată. Ca expresie a unor valenţe mitologice, coloana cerului era considerată — în tradiţia locală — un adevărat ,,arbore cosmic", care trebuia să sprijine întreaga boltă a lumii. Uneori el închipuia fie stîlpul de boltă al căii miraculoase pe care aluneca soarele, fie — într-o expresie simplificatoare — unul din atributele solare ca atare (raza solară era exprimată în concepţia tracilor nord-dunăreni sub forma aşa-numiţilor ,,stîlpi de aur"). Nu lipsite de interes şi subtile aprecieri sînt şi considerentele pe care autorul le face marginal funcţiei artistice pe care o relevă coloana cerului, cu toată seria succedaneelor şi simulacrelor ei. Din această perspectivă — cu toată complexitatea problemei, sesizabilă chiar şi de neofiţi — se evidenţiază în mod judicios cele cîteva modalităţi sau căi care fac înţeleasă semnificaţia estetică a monumentului : încadrarea peisagistică, structura şi diferenţierea motivelor ornamentale etc. Fireşte spaţiul nu ne îngăduie să trecem în revistă, în mod analitic, seria acestor indicaţii de ordin estetic, care vin în cele din urmă să confere prestanţa sau pecetea artistică monumentului la care ne referim. Sînt redate cu acest prilej numeroase detalii convergente înţelegerii în profunzime a ,,structurii ornamentale" la care ne refeream mai sus :

a) podoabele sculpturale (cu următoarele categorii de motive mai semnificative : skeumorfe, fiziomorfe, biomorfe) ; b) podoabele picturale (prin motivele cromatice subsecvente ornamentelor sculpturale, aniconice, iconice) ; c) podoabele mixte, cu referire specială la podoabele folosite mai cu deosebire la succedaneele şi simulacrele monumentului stilimorf propriu-zis (traforate, aplicate şi morfocromatice).

Nu lipsit de interes pentru o înţelegere de ansamblu a fenomenelor şi datelor amintite este şi capitolul rezervat analizei cartografice (cartografierea analoagă şi omoloagă, ca să păstrăm referinţele categoriale ale autorului), a repartiţiei monumentului denumit coloana cerului. Este în fapt o încercare reuşită de a cuprinde răspîndirea areală (pe regiuni şi zone) a fenomenelor cercetate, urmărindu-se pe cît a fost posibil — cu acest prilej — şi stratificarea lor temporală (pe perioade, epoci şi etape istorice). Privite astfel, toate aceste relicte etnografice şi reminiscenţe folclorice ale coloanei cerului şi ale succedaneelor sau derivatelor ei, ca monumente mitologice sau artistice tradiţionale, capătă înţelesuri şi semnificaţii noi. Diferenţierile tematice, de la o regiune sau zonă la alta, implică în cele din urmă, aşa cum pe bună dreptate observă autorul lucrării, descifrarea formelor analoage românilor şi omoloage popoarelor din spaţiul sud-est european. Retrospecţia cartografică a fost realizată atît înăuntrul graniţelor statului român, cît și în afara granițelor, cu alte cuvinte, înăuntrul țării prin delimitarea zonelor arhaice de creație mitologică, de expansiune, tranziție și adopțiune arhitectonică, iar în afara țării prin delimitarea infiltrărilor și decalcurilor culturale.

Coloana cerului reprezintă, în contextul culturii tradiționale locale, ca temă mitologică atestată timp îndelungat, fundalul ideativ sau anamneza creatoare a împlinirii artistice în viziunea lui Brâncuși, sub numele de coloana nesfîrșită. Firește, este ușor de înțeles, realizarea acestui monument de mare prestigiu artistic a însemnat — așa cum preciza Petru Comarnescu — o permutare a unor valențe tematice. Inspirîndu-se din unele motive tradiționale — stîlpii de mormînt —, Brâncuși a reușit să realizeze, la scară monumentală, un stîlp al morților în amintirea celor care s-au jertfit țării.

Scrisă alert, lăsînd meditației cititorului nenumărate supoziții și orientări teoretice, lucrarea, în limitele ei propuse, constituie în fapt o treaptă de categorică semnificație în procesul de închegare a acelei sinteze de mitologie românească așteptate de atîta vreme.

Construcția logică, baza documentară ireproșabilă — bogat material arheologic, epigrafic, de referințe literare antice, medievale și moderne, indicații rezultate din investigațiile comparativ-istorice și din materialul de teren inedit —, grupajul atît de sugestiv al ideilor dezvoltate și analizate recomandă ca de la sine lucrarea lui Romulus Vulcănescu.

Volumul reprezintă o vastă și temerară sinteză cu adînci înțelesuri — uneori încadrate, ce e drept, într-un schematism de detaliu explicativ relativ rigid, care te obligă la un prealabil asentiment de principiu. Autorul ne descoperă o „fantastică" lume a satului nostru arhaic tradițional și ne obligă să medităm asupra sensurilor diferențiate pe care această realitate a cuprins-o în sinea ei în lungul șirag de veacuri de laicizare a culturii populare (de la sensul ei originar magic, mai apoi la sensul sau semnificația ei mitică, ca să se ipostazieze în cele din urmă într-o realitate potențată exclusiv în ordinea valorilor estetice).

Cu toate că autorul are—ca să întrebuințăm expresia unui recenzent (e vorba de Ovidiu Papadima) — aviditatea abstracțiunii, textul rămîne ușor inteligibil și se recomandă nu numai specialiștilor, ci și oamenilor de cultură, în sensul cel mai larg al cuvîntului.

Firește, într-un domeniu atît de proteic și greu de sesizat în toată complexitatea sa — din perspectiva contemporaneității —, o astfel de lucrare poartă în sine, vrînd-nevrînd, semnul sau pecetea ipotezei.

Autorul însuși mărturisește acest lucru direct, chiar în prefața cărții. Concluzia d-sale constituie punctul orientativ pentru oricine ar vrea să drămuiască conținutul și valoarea textului prezentat. Dar să lăsăm propriile-i cuvinte să mărturisească :

„Prin forța lucrurilor, o parte din unele aspecte ale reconstituirii noastre pot provoca întrebări și duce la controverse. În abordarea oricărei cercetări similare, ipotezele ridicate nu reduc la absurd toate nedumeririle. Ar fi prematur și pueril să se creadă așa ceva. Noi singuri am fost surprinși de unele incertitudini ... Dar care reconstrucție culturală fără antecedente nu ridică semne de întrebare, nu suscită discuții teoretice și nu enunță noi ipoteze de lucru ...".

Paul Simionescu

FIŞIER BIBLIOGRAFIC

Lehrbuch der Völkerkunde, editat de Hermann Trimborn, Stuttgart, Ferdinand Enke Verlag, 1971, 478 p., 21 pl. şi tabele, 1 h.

Lucrarea cuprinde o culegere de studii, care abordează o largă tematică etnologică în lumina concepţiei de „Völkerkunde" a şcolii germane. Scopul urmărit de colectivul de autori — enunţat prin titlul şi prefaţa cărţii — este ca *Lehrbuch der Völkerkunde* să devină un manual-îndreptar atît de necesar pentru cei interesaţi.

Rüdiger Schott se ocupă în primul studiu de obiectul, sfera, metodele de cercetare şi sarcinile etnologiei în accepţia sa germană de „Völkerkunde".

Remarcînd sprijinul permanent acordat etnologiei de ştiinţele sociale, Franz Josef Micha pledează pentru colaborarea ei cu ştiinţele naturii şi cu disciplinele tehnice. Wolfgang Rudolph tratează problema relaţiilor şi influenţelor reciproce dintre cultură, psihicul individual şi concepţia despre lume a unei colectivităţi etnice.

Josef Haekel consacră următorul studiu analizei teoretice a unor fenomene de cultură spirituală anunţate de autor prin titlul capitolelor: reprezentări şi credinţe, magie şi vrăjitorie, cult şi ritual, mitologie. El încearcă să precizeze obiectul, sfera, direcţiile şi metodele de cercetare ale acestui domeniu, pe care îl numeşte „etnologia religiei".

În continuare, Ferdinand Hermann recomandă cercetarea ştiinţifică riguroasă a vastei literaturi orale a „popoarelor naturale" (Naturvölker) — sarcină dificilă, dar deosebit de revelatoare pentru cunoaşterea vieţii şi culturii lor, dînd în acest sens o serie de indicaţii valoroase.

Marius Schneider se ocupă pe larg de muzica „popoarelor naturale", iar Leonhard Adam de artele plastice. Analizînd domeniile principale ale artei primitive, ambii autori relevă conţinutul, formele şi modalităţile de exprimare artistică, funcţiunile îndeplinite de acestea. De asemenea, sînt subliniate o serie de principii teoretice indispensabile pentru studierea artei primitive.

Un alt capitol este închinat de Gerhard Deelers unei dezbateri teoretice complexe a fenomenului „limbă", privit din punct de vedere static şi dinamic.

Friedrich W. Sixel încearcă să clarifice conţinutul, formele, premisele şi modul de evoluţie a „structurilor de înrudire" şi a „structurilor politice", ca şi bazele teoretice şi metodologice de cercetare a acestora.

Într-un alt studiu, Dieter Ertle îşi propune să precizeze obiectul, sfera şi metodele „etnologiei juridice". De asemenea, sînt trecute în revistă principalele şcoli şi teorii etnojuridice.

Referindu-se la economia „popoarelor naturale", Kunz Dittmer evidenţiază interacţiunea dintre economie pe de o parte şi mediul înconjurător, societate şi cultură pe de altă parte. El face o analiză etnologică a producţiei, a consumului şi a formelor de economie.

Studiul lui Hans Nevermann pune în discuţie o tematică mai amplă (port şi podoabe, alimentaţie, locuinţă, tehnologie şi unelte de muncă, arme, mijloace de comunicaţie, muzică şi distracţii), pe care o înglobează sub numele generic de „ergologie şi tehnologie".

Şi problemele contemporane îşi găsesc un loc în manual. Rolf Herzog, Karl Jettmar, Franz J. Micha şi Udo Oberem fac o succintă prezentare, la nivel de continente, a schimbărilor sociale şi culturale survenite în etapa actuală.

Volumul se încheie cu lista publicaţiilor şi muzeelor de specialitate, inventariate alfabetic şi geografic de W. Fröhlich, şi cu studiul lui Jochen Röpke, care sintetizează noile orientări teoretice ale „etnologiei economiei".

Lucrarea este însoţită de o vastă bibliografie tematică.

M.M.

e/. etn. folc., tom. 18, nr. 3, p. 235–240, Bucureşti, 1973

KESZTHELYI TYBOR *Az Afrikai irodalom kialakulása és fejlödése nazjainkig,* Budapesta, Akad. Kiadó, 1971, 304 p.

Lucrarea *Începuturile literaturii africane şi dezvoltarea ei pînă în zilele noastre* este o istorie a literaturii africane. Autorul ei, istoricul literar Keszthelyi Tibor, în cele şase capitole ale cărţii, face o prezentare a literaturii diferitelor culturi ale continentului negru. După propriile sale mărturisiri din prefaţă, s-a ocupat de cultura africană timp de peste zece ani, în calitate de diplomat.

Partea întîi a cărţii ne introduce în condiţiile specifice ale culturii africane, după care, cap. II se ocupă de *Literatura tradiţională (orală) africană,* făcînd o trecere în revistă a diferitelor genuri literare ale literaturii populare, ca de exemplu poezia (eposul, epica, eroica, structurile lirice, proverbele), cu exemplificări din folclorul diferitelor popoare; proza (beletristica, legendele, miturile, poveştile cu animale), precum şi arta dramatică.

În continuare, autorul tratează pe larg începuturile şi dezvoltarea literaturii scrise africane, subliniind filonul folcloric al acestei literaturi.

Anexele cuprind o vastă bibliografie, o hartă a limbilor scrise africane, şase tabele pe limbi şi genuri ale lucrărilor apărute, un indice de nume şi lucrări şi fotografii ale scriitorilor africani.

E. D.

DIMITRIOS LOUKATOS *Précautions superstitieuses sur le tissage en Grèce,* în vol. *Actes du premier Congrès international des études balkaniques et sud-est Européennes,* Sofia, 1971, p. 471–476.

Autorul precizează că ceea ce l-a determinat să aleagă această temă a fost în primul rînd importanţa pe care o prezintă superstiţia pentru folclorist, psiholog şi sociolog, apoi interesul pentru meşteşugul ţesutului în sine, veche ocupaţie populară şi expresie a evoluţiei economice şi tehnice, şi în fine dorinţa de a oferi un material care să poată fi util unor cercetători care ar întreprinde studii comparate pentru zona balcanică. În continuare, autorul consideră că la baza acestor superstiţii a stat teama că lucrul nu va putea fi dus la bun sfîrşit fie datorită naturii lui constructive ce atrage invidia şi deochiul oamenilor, fie piedicilor puse de demoni, sfinţi, spirite ale morţilor etc. Avînd în vedere elementele care pot fi ostile operaţiei ţesutului, Dimitrios Loukatos ordonează practicile superstiţioase menite să înlăture pericolul după cum urmează:

I. Practici împotriva omului şi a deochiului: *materiale* a) prin obiecte magice (spic de grîu, usturoi, carapace de broască ţestoasă, pietre găurite); b) obiecte religioase, de cult (cruci de lemn, icoane, flori din biserică, amulete); *imateriale* a) prin urări („noroc bun"); b) prin gesturi (semnul crucii); c) prin interdicţii (nu este permis ca un străin să atingă lucrul); d) prin exorcisme (descîntece sau slujbe religioase).

II. Practici împotriva demonilor: războiul de ţesut fiind considerat în trecut o invenţie diabolică, nu era montat în casă. Ulterior s-au găsit o serie de soluţii cum ar fi: tămîierea lui, descîntarea şi exorcizarea spiritelor rele.

III. Practici împotriva morţilor şi a zilelor nefaste: a) împotriva morţilor, mai exact pentru a nu atrage mînia acestora, sînt prevăzute o serie de interdicţii care opresc ţesutul primele patruzeci de zile ale doliului sau în ziua în care a murit un om în vecini, zgomotul războiului putînd fi considerat de către morţi ca o provocare; b) împotriva zilelor nefaste, ţesătoarele se apără respectînd cu stricteţe interdicţiile de lucru.

IV. Practici împotriva sfinţilor şi a zilelor de sărbătoare. În „săptămîna mare" ţesătoarele îşi demontează războiul pentru ca, nemaiamintind de forma crucii, să uşureze patimile lui Christos. Ele respectă sărbătorile şi sfinţii prin anumite interdicţii de lucru.

V. Precauţii împotriva consecinţelor homeopatice. Operaţia de a ţese este pusă în legătură cu credinţele predeterministe legate de longevitatea omului, de aceea lucrătoarea nu va tăia ţesătura terminată pînă ce nu va ruga asistenţa să se plece spre pămînt, pentru a nu tăia din întîmplare odată cu ţesătura firul vieţii lor. De asemenea, ea nu va tăia ţesătura la orice oră din zi, va prefera să facă această operaţie spre miezul nopţii, cînd copiii şi rudele plecate în călătorie dorm (pentru a nu provoca accidentul susamintit).

I. Ş.

LILLIAN A. ACKERMAN, *Marital Instability and juvenile delinquency among the Nez Percé,* în „American Antropologist", v. 73, 1971, nr. 3, p. 595–603.

Materialul pe care Lillian Ackerman îşi bazează demonstraţia a fost cules în anul 1965, în rezervaţia Nez Percé din Idaho. Autoarea porneşte de la observaţia că în timpul din urmă delicvenţa juvenilă în rîndurile populaţiei Nez Percé a crescut îngrijorător, atingînd proporţii necunoscute în trecut. În continuare, ea încearcă să găsească explicaţia acestei stări de fapt în modificările care au survenit în structura economico-socială a comunităţii. Pentru aceasta ea compară formele educaţionale care funcţionau în condiţiile vechilor tipuri de rezidenţă, de relaţii de rudenie, de roluri de familie, cu cele care sînt posibile în familia contemporană. O primă concluzie care decurge din această comparaţie este aceea că statutul condiţiei de femeie şi de bărbat, ca participanţi ai unui cuplu marital, s-a schimbat simţitor. De asemenea, subliniază consecinţele grave ale generalizării familiei nucleu şi a rezidenţei neolocale, care, chiar dacă asigură ghidarea copiilor în sensul unui comportament pozitiv, nu au suficiente mijloace pentru a asigura constrîngerea acestora la respectarea normei. În aceeaşi ordine de idei, rezidenţa neolocală face ca intervenţia rudelor apropiate, în procesul educaţional, să fie resimţită de copii ca o presiune exterioară.

O altă cauză a instabilităţii relaţiilor de căsătorie este promiscuitatea semisancţionată a relaţiilor sexuale dintre cumnaţi, care este o reminiscenţă a poliginiei de tip levirat şi sororat, practicată în mod curent în comunitatea tradiţională. În încheiere, autoarea conchide că sînt patru factori care influenţează esenţial educaţia copiilor şi provoacă creşterea delincvenţei juvenile : abolirea rezidenţei patrilocale, unde bunicii preluau obligaţiile educaţionale ale părinţilor în cazul în care aceştia se despărţeau, modificarea rolului de bărbat şi de femeie, absenţa unei opinii colective care să impună disciplina tradiţională şi instabilitatea căsniciilor. Soluţia practică, pe care o sugerează pentru soluţionarea acestei situaţii, este asigurarea unor condiţii economico-sociale care să fie compatibile cu valorile culturale ale populaţiei Nez Percé şi să poată fi acceptate şi de comunitatea euro-americană.

I. Ş.

Indiens d'Amazonie-Brésil, Exposition 1971, Musée d'Ethnographie Genève, 96 p.

Lucrarea *Indienii din Amazonia* este un catalog al expoziţiei de la Muzeul de etnografie din Geneva, organizată în 1971 de doi cercetători indianişti : René Fuerst şi Daniel Schoepf.

Catalogul cuprinde, pe lîngă explicarea propriu-zisă a obiectelor expuse, şi 24 de fotografii, fiind însoţit de două studii : *Indienii din Amazonia braziliană* de R. Fuerst şi *Arta penei la indienii din Amazonia braziliană* de Schoepf.

În primul studiu autorul analizează provenienţa triburilor de pe Amazoane, precum şi procesul lor de formare, făcînd o interesantă prezentare a vieţii social-culturale şi economice a acestora.

În cel de-al doilea studiu, D. Schoepf se ocupă de arta penei la indienii de pe Amazoane, care au făcut din pană obiectul unui autentic artizanat, tehnica de transformare şi asamblare a penelor practicată de indieni reprezentînd în ansamblu una din cele mai importante contribuţii la inventarul tehnologic al acestui artizanat.

M. C.

Actes du premier Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes. Littérature, Etnographie, Folklore, Sofia, Editura Academiei Bulgare de Ştiinţe, 1971, 939 p.

În septembrie 1971 a avut loc la Sofia primul congres internaţional de studii balcanice şi sud-est europene, privind literatura, etnografia şi folclorul. Ţara noastră a fost reprezentată prin cîţiva delegaţi, care au desfăşurat o activitate meritorie. Lucrările congresului s-au publicat în volumul editat de Academia Bulgară de Ştiinţe şi reprezintă o contribuţie valoroasă şi o documentaţie bogată cu privire la cele trei discipline ale culturii umane, în sectorul geografic al Balcanilor şi cel sud-est european.

Comunicările evidenţiază utilitatea deosebită a colaborărilor colective în cercetarea literaturii, etnografiei şi folclorului. Studii comparative asupra literaturilor albaneză, bulgară, greacă, română şi iugoslavă dau lucrărilor congresului o mare valoare ştiinţifică.

Congresul a examinat caracteristicile balcanice ale etnografiei, metodele de cercetare, analogiile dintre diferitele elemente constitutive ale acestei discipline ştiinţifice şi problemele etnografice comune, obiceiurile comune ale popoarelor balcanice şi tradiţiile lor vestimentare. Referatele susţinute reprezintă o contribuţie aleasă la studiile de etnografie comparată.

Transhumanţa în Carpaţii sudici, studiată şi prezentată de cercetătorul maghiar Laszló Földes, se referă exclusiv la ciobanii români din jurul Sibiului.

În problemele de folclor, congresul a examinat caracteristicile creaţiunilor populare, paralelismele folclorice la popoarele din Balcani, influenţele reciproce, tradiţiile populare, unitatea şi diversitatea în creaţiile populare şi raporturile dintre aceste creaţii. De asemenea s-a examinat în mod ştiinţific locul pe care fiecare folclor naţional îl ocupă în ştiinţa comparată a folclorului balcanic. Volumul reprezintă, cu privire la cele trei sectoare de cultură umană, un tezaur de idei şi de studii de aleasă documentare ştiinţifică.

F. B.

Bulgarische Volksmärchen. Herausgegeben von Václav Frolec. Aus dem bulgarischen übersetzt von Kirill Haralampieff und Johanna Wolf, Düsseldorf-Köln, Eugen Diederichs Verlag, 1971, 296 p.

În condiţiuni tehnice excepţionale este prezentată publicului cititor german colecţia de basme populare bulgare alcătuită de Václav Frolec. Volumul reproduce 72 de naraţiuni,din care 9 sînt poveşti cu animale, 27 snoave, 34 poveşti propriu-zise (fantastice şi nuvelistice) şi două poveşti despre dracul cel prost. Un tabel de încadrare, după tipologia internaţională, publicat la sfîrşitul volumului, însumează un număr de 54 de naraţiuni în clasificarea internaţională ATh. Se poate presupune că restul naraţiunilor neîncadrate sînt poveşti specific bulgăreşti. În postfaţă alcătuitorul colecţiei expune în linii generale şi pe scurt problema cercetării naraţiunilor populare în Bulgaria. Potrivit acestui studiu, colecţia cuprinde piese caracteristice ale speciilor narative în care se reflectă modul de viaţă şi psihologia poporului bulgar, naraţiunea artistică împletindu-se cu realitatea vieţii. Este un studiu util pentru înţelegerea naraţiunii populare bulgare.

Foarte preţios este şi capitolul de note pentru identificarea fiecărei naraţiuni în parte, care, toate, sînt moşteniri folclorice tradiţionale ale patrimoniului literar popular.

Pentru cercetătorul folclorului bulgar colecţia, împreună cu explicaţiile alcătuitorului, este de o utilitate deosebită.

F. B.

Studia ethnographica et folkloristica in honorem Béla Gunda, sub redacţia lui J. Szabadflavi şi Z. Ujváry, Debrecen, 1971, 756 p.

Acest volum omagial alcătuieşte numerele XIII şi XIV din colecţia „Studia ethnologica Hungariae et Centralis ac Orientalis Europae" şi a fost prilejuit de aniversarea a 60 de ani de la naşterea cunoscutului etnograf maghiar Béla Gunda. După o scurtă prezentare a vieţii şi operei sărbătoritului, volumul cuprinde 48 de studii publicate în limbile franceză, germană şi engleză, aparţinînd unor etnografi din mai multe ţări ale lumii.

Problematica abordată este foarte vastă, cuprinzînd studii teoretice (de ex. S. A. Tokarev, *Zur Methodik der ethnographischen Erforschung der Nahrung*; Jenö Barabás, *Invention, Innovation and Endogenous Development in European Folk Culture*), numeroase rezultate ale cercetărilor de cultură materială (de ex. Iván Balassa, *V-shaped Plough-Slide in the Carpathian Basin*; Leopold Schmidt, *Stuhl und Sessel* etc.), precum şi lucrări referitoare la studiul obiceiurilor, riturilor, credinţelor ori literaturii populare (de ex. Ingeborg Weber-Kellermann, *Tradition und Innovation am Beispiel der Erntebräuche*; Walter Hirschberg, *Die verbogene Medizin*; Zoltán Ujváry, *Zusammenhänge von maskierten, dramatischen Bräuchen mit dem Agrarkult* etc.)

Studiile adunate în volum sînt însoţite de bibliografii, uneori chiar foarte largi, ale problemelor dezbătute, precum şi de o ilustraţie bogată. O menţiune specială pentru frumoasa prezentare grafică a acestei „culegeri" de studii de etnologie.

I.I.M.

MIECZYSLAW GLADYSZ, *Le calendrier silésien en bois*, în *Studia ethnographica et folkloristica in honorem Béla Gunda*, p. 13—33.

Autorul descrie şi interpretează o piesă de deosebită valoare, existentă în colecţia etnografică a Muzeului din Cieszyn încă de la începutul secolului al XX-lea, şi anume un calendar cu ideograme incizate de-a lungul unei bucăţi de lemn de tei, cojită, lungă de 61,5 cm, lată de 6,5 cm şi groasă de 1,5 cm. La un capăt este subţiată, alcătuind un fel de mîner, iar capătul opus este puţin lărgit şi tăiat astfel încît să se poată prinde în crăpăturile dintre grinzile tavanului.

De-a lungul acestei tije sînt incizate 13 mici cercuri, reprezentînd lunile anului, în interiorul cărora sînt trasate 4 raze simbolizînd duminicile, iar în arcurile de cerc formate mici liniuţe pentru a indica zilele săptămînilor. Tot în interiorul cercurilor, sînt marcate prin linii orizontale sărbătorile. În exteriorul cercurilor sînt incizate diferite ideograme semnificînd fazele lunii, fenomenele meteorologice, muncile agropastorale, obiceiurile şi tîrgurile.

Deşi donatorul obiectului nu a dat nici un fel de indicaţii referitoare la numele, vîrsta şi ocupaţia celui care a alcătuit acest calendar, precum nici asupra datei şi locului unde a fost făcut, autorul reuşeşte să stabilească, în urma analizei efectuate, că trebuie să fi fost vorba de un agricultor din împrejurimile oraşului Cieszyn, care şi-a construit acest calendar în anul 1881.

De un deosebit interes este sistemul de calcul al timpului. Anul începe la 25 decembrie şi se împarte în 13 luni, fiecare de cîte 4 săptămîni. Este deci un calendar bazat pe fazele lunii. Autorul arată că acest sistem calendaristic arhaic este păstrat şi azi sub formă de relictă în Polonia meridională, luna a 13-a — care cade între februarie şi martie — fiind numită *podmarcyk*.

Tot de factură arhaică este şi începerea anului în ziua de Crăciun, la 25 decembrie. Autorul arată că în sistemul de obiceiuri care încadrează această sărbătoare s-au păstrat pînă în zilele noastre datini, ritualuri şi practici magice divinatorii de o deosebită vitalitate, toate avînd funcţia esenţială de a asigura prosperitatea în noul an.

Prin analiza competentă şi aprofundată a celorlalte ideograme de pe calendarul silezian, autorul dovedeşte marea importanţă a acestei piese muzeistice pentru cunoaşterea culturii populare tradiţionale din Polonia, la sfîrşitul secolului trecut. Prin elementele sale esenţiale privitoare la calculul timpului, calendarul silezian se leagă de alte calendare primitive ţărăneşti existente încă în ţările balcanice, în Scandinavia şi Finlanda.

Studiul este însoţit de fotografii şi schiţe de amănunt ale obiectului studiat şi ale ideogramelor folosite de autorul necunoscut.

I. I. M.

MANGA JÁNOS, *Quelques résultats de l'étude des rites de fête*, în *Studia ethnographica et folkloristica in honorem Béla Gunda*, p. 361—379.

Studiul diferitelor rituri şi obiceiuri populare care însoţesc sărbătorile religioase de peste an a constituit o preocupare intensă a literaturii maghiare de specialitate. Autorul prezintă pe larg rezultatele obţinute, subliniind contradicţiile dintre părerile diferiţilor cercetători. În acelaşi timp, studiul nu este numai o trecere în revistă a bibliografiei problemei, ci autorul foloseşte prilejul pentru a sublinia unele cerinţe metodologice stringente ale activităţii ştiinţifice în acest domeniu.

Autorul arată că noţiunea de „etnografie a religiei” (*religiöse Volkskunde*) a pătruns în Ungaria între cele două războaie mondiale sub influenţa specialiştilor germani. În ciuda unor exagerări teoretice, s-au întreprins cercetări de valoare şi s-au emis puncte de vedere juste, cum a fost opinia exprimată de Zs. Szendrey, care — criticînd poziţia catolicistă afirmată în 1938 de S. Bálint — relevă că fondul cercetărilor de etnografie religioasă este studiul obiceiurilor şi credinţelor de origine religioasă şi mai ales populară, subliniind necesitatea de a se arăta sub ce influenţă a bisericii vechile obiceiuri s-au legat de o sărbătoare religioasă sau de un sfînt, precum şi felul în care s-au modificat scopul original şi sistemul ritual cu caracter păgîn al obiceiurilor primitive.

Din punct de vedere metodologic, autorul arată necesitatea de a se urmări o serie de aspecte ale „etnografiei religioase” neglijate pînă în prezent, folosind o metodologie specifică. În acest sens, principiul de bază este considerat a fi *cercetarea complexă* a riturilor legate de sărbătorile creştine, pentru că numai astfel se va putea ajunge la înţelegerea globală a fenomenului, la analiza formală şi funcţională a variantelor, precum şi a difuziunii lor, putîndu-se în final localiza anumite elemente formale sau funcţionale în cadrul istoric şi socioeconomic respectiv.

Studiul cuprinde şi o bogată bibliografie a problemei abordate.

I. I. M.

BALLA LAJOS, *Cultes orientaux à Savaria*, în *Studia ethnographica et folkloristica in honorem Béla Gunda*, p. 469—487.

Este prezentată o sinteză a elementelor mitice şi rituale orientale (egiptene, siriene, iraniene etc.) studiate pe teritoriul anticei colonii romane Savaria din Panonia occidentală, actualmente oraşul maghiar Szombathly. Colonia a fost întemeiată de împăratul roman Claudiu la mijlocul secolului I e.n. Populaţia era formată din veterani de origine italică şi occidentală, din negustori şi din populaţia celtică locală romanizată. Dar din materialul epigrafic se constată existenţa şi a unui important strat de populaţie elenistică. Această compoziţie etnică, din prima perioadă, a fost modificată spre sfîrşitul secolului al II-lea şi în prima jumătate a celui de-al III-lea prin apariţia — aici ca şi în alte părţi ale Panoniei — a unui mare număr de orientali din Siria şi Asia Mică în general.

Materialul pe care se bazează analiza este format din statuete ale diverselor zeităţi, din inscripţii diverse, precum şi din marele sanctuar din partea sudică a oraşului, închinat zeiţei Isis. Alte zeităţi orientale venerate, alături de Isis, au fost Horus, Nemesis, Jupiter Dolichenus, Sfinxul etc.

Sanctuarul lui Isis şi inscripţiile în care se menţionează uneori nume de preoţi dau indicaţii despre existenţa unui număr destul de mare de credincioşi, precum şi a unui cult organizat.

În concluzie, autorul arată că studiul de faţă nu reprezintă decît o primă încercare de ordonare a materialului de care dispune pînă în prezent şi care nu-i permite stabilirea rolului şi difuziunii cultelor orientale în Panonia, deşi încă din această etapă se remarcă unele fenomene cu totul specifice.

I. I. M.

S. A. TOKAREV, *Zur Methodik der ethnographischen Erforschung der Nahrung*, în *Studia ethnographica et folkloristica in honorem Béla Gunda*, p. 297–302.

Autorul subliniază necesitatea studierii aspectelor etnosociologice ale alimentaţiei. El pleacă de la ideea că este mult mai revelatoare pentru etnologie analiza funcţiilor sociale multiple ale alimentaţiei decît particularităţile ei pur materiale. După Tokarev, alimentaţia nu are numai menirea biologică permanentă de a satisface una din cerinţele elementare ale vieţii, ci ea joacă şi un rol important în stabilirea relaţiilor dintre oameni. Alimentaţia este deci una din formele de „comunicaţie socială”.

În principal apar două ipostaze opuse: una în care sistemul de alimentaţie cimentează puntea de legătură dintre oameni, ducînd la apropiere, unire, comunicare între oameni, şi alta în care, dimpotrivă, ea contribuie la separarea, despărţirea, „segregarea“ lor.

În lucrare se recomandă cercetarea alimentaţiei în întreg contextul social dat, şi nu ca un fenomen izolat, rupt de condiţiile în care apare.

Autorul consideră alimentaţia tradiţională a unui popor, grup etnic etc., împreună cu întreaga gamă de implicaţii (credinţe, obiceiuri, practici rituale, interdicţii alimentare etc.), ca un simbol sau ca o expresie a anumitor relaţii interne etnice, sociale, economice, profesionale, confesionale, de sex, de vîrstă, de stare civilă etc. Aceasta generează unele deosebiri individuale în sînul unei colectivităţi, dar în acelaşi timp îi leagă şi îi uneşte pe membrii colectivităţii, prin caracteristicile comune şi îi diferenţiază de celelalte colectivităţi.

M. M.

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale* etnografice şi folclorice, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie la rubrica *note şi recenzii* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Bucureşti, str. Gutenberg nr. 3 bis

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX – începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

D. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei,

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

⁎ * ⁎ **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÂRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, ediţie definitivă (studiu introductiv, inedite, note şi variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect – principii – metodă – categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Izvoare folclorice şi creaţie originală. Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu**, 1970, 328 p., 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrîneşti din Oltenia**, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacţia), **Temelii folclorice şi orizont european în literatura română**, 1971, 479 p., 26 lei.

ANDREI BUCŞAN, **Specificul dansului popular românesc**, 1971, 454 p., 30 lei.

Rev. etn. folc., t. 18, nr. 3, p. 163–240, Bucureşti, 1973

I. P. „Informaţia" – c. 2769

43.407

Lei 20.–

XFM72
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 18 BUCUREȘTI Nr. 4

1973

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUȚIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOȘ

Secretar de redacție:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI, București, str. Gutenberg nr. 3 bis, sectorul VI.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Întreprinderea Rompresfilatelia, Căsuța poștală nr. 2001 — telex 011631, București, România, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

«*La revue d'ethnographie et de folklore*» parait 6 fois par an. Toute commande à l'étranger sera adressée à Întreprinderea Rompresfilatelia, Boîte postale 2001 — telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

Adresa Redacției
Str. Nikos Beloiannis 25
București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 18 1973 Nr. 4

SUMAR

STUDII

Pag.

AL.I. AMZULESCU — Contribuţii la dezbaterea problemei autenticităţii folclorice 243

STANCA FOTINO şi SOLOMON MARCUS — Gramatica basmului (I) 255

MATERIALE

EUGENIA CERNEA — Contribuţii la cercetarea folclorului copiilor 279

DAMASCHIN MIOC—Elemente de etnografie şi folclor la cronicarul Nicolae Stoica de Haţeg 299

CRONICĂ

RADU NICULESCU— Deschidere interdisciplinară—imperativ al stadiului actual al cercetărilor de cultură populară 311

TIBERIU ALEXANDRU — „Al IX-lea festival cultural naţional" din Guineea 315

GHIZELA SULIŢEANU — Simpozionul sîrbo(iugoslavo)-român de la Pancevo 319

RECENZII

W. STEINITZ, *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten*, Berlin, Akademie-Verlag, 1972 (*G. Habenicht*) 323

ION MUŞLEA, *Cercetări etnografice şi de folclor*, ediţie îngrijită de Ion Taloş, Bucureşti, Editura Minerva, 2 vol., 1971—1972 (*Al. Dobre*). 324

FIŞIER BIBLIOGRAFIC 327

Rev. etn. folc., Tom. 18, nr. 4, p. 241—332, Bucureşti, 1973

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 18 1973 N° 4

SOMMAIRE

Page

ÉTUDES

AL. I. AMZULESCU — Considérations sur le problème de l'authenticité folklorique . . . 243
STANCA FOTINO et SOLOMON MARCUS — La grammaire du conte populaire (I) . . . 255

MATÉRIAUX

EUGENIA CERNEA — Contributions sur la recherche du folklore enfantin . . . 279
DAMASCHIN MIOC — Éléments d'ethnographie et de folklore dans la chronique de Nicolae Stoica de Haţeg . . . 299

CHRONIQUE

RADU NICULESCU — Ouverture interdisciplinaire — impératif de l'état actuel des recherches de la culture populaire . . . 311
TIBERIU ALEXANDRU — «Le IXème festival culturel national » de Guinée . . . 315
GHIZELA SULIŢEANU — Le symposion yougoslavo-roumain de Pancevo . . . 319

COMPTES RENDUS

W. STEINIZT, *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten*, Berlin, Akademie-Verlag, 1972 (*G. Hebenichl*) . . . 323
ION MUŞLEA, *Cercetări etnografice şi de folclor*, ediţie îngrijită de Ion Taloş, Bucureşti, Editura Minerva, 2 vol., 1971–1972 (*Al. Dobre*) . . . 324
FICHIER BIBLIOGRAPHIQUE . . . 327

Rev. ethn. et folk., Tom. 18, n° 4, p. 241–332, Bucarest, 1973

STUDII

CONTRIBUŢII LA DEZBATEREA PROBLEMEI AUTENTICITĂŢII FOLCLORICE*

AL. I. AMZULESCU

Problema autenticităţii constituie pentru domeniul cercetării culturii populare o preocupare fundamentală, care angajează *toate* cunoştinţele noastre de istorie, teorie şi metodă privitoare la folclor şi etnografie.

Premise istorice. Nu vom exagera cu nimic afirmînd că folcloristica (ştiinţa culegerii, studierii şi valorificării folclorului) s-a născut şi s-a dezvoltat sub semnul dezbaterii în jurul acestei probleme[1].

În istoria folcloristicii europene, celebra mistificare a poemelor lui Ossian deschide seria încercărilor de a prezenta drept realitate tradiţională un fabricat preromantic.

În folcloristica românească, după etapa colportajului savuros practicat de un tipograf genial — ,,erudit de factură orală''[2] (Anton Pann ... ,,de la lume adunate şi iarăşi la lume date''), discuţia în jurul ,,metodei'' lui Alecsandri şi Marienescu (poezii poporale ,,îndreptate'', ,,întocmite'', ,,corese'') a desluşit imboldul patriotic-democratic, romantic şi latinizant, din concepţia de lucru a acestor ctitori ai folcloristicii noastre; critica operei lui Alecsandri, din ,,Contemporanul''[3] anului 1888, consfinţeşte etapa chemării lucide la consolidarea unei metodologii riguroase, pledînd pentru desăvîrşita respectare a purităţii şi integrităţii ,,variantei'' autentice, iar metodologia plănuită de D.G. Kiriac[4], dar precizată şi pusă în

---

* Am conexat sub acest titlu două texte: primul, conceput cu prilejul consfătuirii organizate la Bucureşti, 22 VI 1972, de Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste cu delegaţii Comitetelor judeţene de cultură şi educaţie socialistă şi ai Centrelor de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă; al doilea, comunicarea ţinută la Buzău, 29 X 1972, cu prilejul constituirii Asociaţiei folcloriştilor buzoieni.

[1] Cf. O. Bîrlea, *Metoda de cercetare a folclorului*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969, p. 15 sqq.

[2] Cf. M. Pop. *Anton Pann*, în volumul *Anton Pann. Studii şi comunicări* (editat de Comitetul pentru cultură şi artă Vîlcea, cu prilejul sărbătoririi a 175 de ani de la naşterea lui Anton Pann; fără dată, nepaginat).

[3] Cf. M. Schwarzfeld, *Poesiile populare colecţia Alecsandri sau cum trebue culese şi publicate cînticele populare*, Iaşi, 1889 [extras din revista ,,Contemporanul'', VI (1888), nr. 7—9 şi 11].

[4] Cf. G. Suliţeanu, *Cu prilejul apariţiei volumului*: *D.G. Kiriac «Cîntece populare româneşti»*, în ,,Revista de folclor'', VI (1961), nr. 3—4 p. 84 sqq.

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 4, p. 243—253, Bucureşti, 1973

acțiune de C. Brăiloiu [5] în jurul anului 1930, reprezintă încununarea afirmării teoretice și practice a desăvîrșitei obiectivități în culegerea și cercetarea folclorului.

(Cu toate acestea, amestecul condeiului culegătorilor în documentele folclorice trecute din oralitate în scris nu a încetat cu totul nici pînă în zilele noastre.)

Observații asupra stadiului actual al problemei. Se poate spune că, pînă nu de mult, problema autenticului forma de fapt obiectul unei dezbateri lăuntrice, intrinseci (înlăuntrul folcloristicii ca atare) și s-a exercitat mai cu seamă asupra domeniului ,,literaturii populare'' (al ,,textelor'' de poezie și proză — care și reprezintă, istoric și cantitativ, majoritatea documentelor cunoscute și larg accesibile discuției de specialitate, ca și în cercuri științifice mai largi).

Discuția cuprindea implicații de natură procesuală, istorice și sociologice (privind proveniența, apariția și evoluția variantelor), sau implicații de fenomenologie estetică (cu privire la stilul, conținutul și forma, mesajul, ,,structura'' textelor culese). Se dezbăteau de fapt problemele *creației* și *circulației*, considerate prin prisma trăsăturilor caracteristice ale folclorului ,,nativ'' : *sincretism*, *funcționalitate*, *oralitate* și *caracter colectiv*, *poporaneitate* (cu referire la aspecte privind evoluția genurilor și speciilor, ca : împletirea între vechi și nou, tradiție și inovație, individ și colectivitate, raporturi între sat — oraș, relații între literatura scrisă— literatura orală).

În ultima vreme, se simte însă tot mai mult nevoia de a extinde discuția (depășind aspectul de dezbatere lăuntrică, în domeniul folclorului ,,propriu-zis'') pentru a cuprinde și implicațiile **valorificării** folclorului, raporturile nou ivite prin dezvoltarea impetuoasă a unor importante fenomene contemporane : mișcarea artistică de amatori, apariția și dezvoltarea unor forme noi ale ,,profesionismului'' folcloric (prin înjghebarea de ,,ansambluri'' și ,,formații'' instituționalizate și subvenționate de statul puterii populare — ca o nouă etapă istorică față de profesionismul ,,naiv'' și spontan, îndeosebi lăutăresc, de odinioară), precum și problemele pe care le ridică larga răspîndire, în ultimele decenii, a mijloacelor de comunicare culturală cu masele — în condițiile procesului de culturalizare și de urbanizare crescîndă din sînul societății tehnologice, preponderent industriale, contemporane.

În noile condiții social-economice și culturale ale făuririi societății socialiste multilateral dezvoltate, se desfășoară un amplu proces de continuă transformare a omului din popor, din creator și purtător al folclorului ,,pentru sine'' în artist executant (pentru alții) și ,,consumator'' de folclor, de unde nevoia crescută de ,,concert'' și de ,,spectacol'' popular devine o problemă de seamă a culturii de masă.

Dezbaterea autenticului cuprinde astfel astăzi, cu precădere, problema raporturilor dintre folclorul *nativ* (ca fenomen de limbaj natural și specific, propriu modului de viață tradițional) și folclorul *artizanal* (ca fenomen de valorificare și reproducere, mai mult sau mai puțin conștientă și adecvată față de folclorul nativ), folclorul devenit ,,bun cultural de consum" al societăţii industriale, odată cu trecerea stăruitoare a fenomenului folcloric şi etnografic din oralitatea genuină în „oralitatea" tehnică, spectaculară şi conceitistică, a scenei, a microfonului radio, a micului ecran, a discului şi a produselor pentru „magazinele" de muzică şi de artizanat.

---

[5] Cf. C. Brăiloiu, *Arhiva de folklore a Societății Compozitorilor Români. Schiță a unei metode de folklore muzical*, extras din revista ,,Boabe de grîu'', II (1931), nr. 4.

Faţă de aspectul, odinioară preponderent, de limbaj natural, tradiţional, al folclorului „nativ" — cu funcţionalitate proprie şi necesară de comunicare specifică în sînul societăţii tradiţionale —, creşte şi se impune astfel conştiinţa „bunului cultural de consum", cu noi valenţe şi accente, preponderent artistice, distractive şi instructiv-educative [6].

Premise teoretice [7]. S-ar părea, la prima vedere, că autenticul trebuie înţeles şi definit prin opoziţie cu *non*-autenticul, dar procedînd astfel ar însemna să încercăm delimitarea şi definirea conceptului de autentic în raport cu un altul, tot atît de confuz, insuficient delimitat şi nedefinit.

Am putea totuşi reţine că noţiunea de *non*-autentic implică în mod cert termeni ca *fals—falsificare*, *fabricat*, *surogat* (cu întreaga nuanţare posibilă, de la imixtiunea superficială şi vizibilă pînă la contrafacerea adîncă şi ascunsă, provenind fie din lipsa de cunoaştere, fie — ceea ce e mai criticabil — din intenţia şi din dorinţa de a prezenta cu bună ştiinţă falsul, fabricatul şi surogatul drept adevărat, existent în realitatea obiectivă).

În felul acesta, s-ar putea considera autentic ceea ce corespunde realităţii, autenticul identificîndu-se cu realitatea obiectivă; *non-autenticul* reprezintă impostura (de diverse grade şi nuanţe), încercarea (voită sau nu; mărturisită sau nu) de a înlocui adevărul cu falsul, fabricatul şi contrafacerea.

De aici rezultă însă necesitatea imperioasă ca, dincolo de raţiuni şi motivări de domeniul „flerului" şi al „intuiţiei", dincolo de practica subiectivismului şi arbitrarului, lipsită de norme sau întemeiată pe orientarea empirică pe seama bunului plac şi a „bunului simţ", să ne străduim a determina criterii obiective pentru a distinge autenticul de non-autentic în cultura populară.

Criterii obiective pentru determinarea autenticului. Vom afirma, la început global, că poate fi considerat autentic *ceea ce se înscrie în legile de bază ale creaţiei şi circulaţiei folclorice.* Acest principiu larg enunţiativ e susceptibil de rafinare prin unele observaţii şi precizări, ca cele ce urmează.

Mai întîi, *autenticul — ca în genere folclorul — nu este imuabil, el are caracter istoric şi trebuie în permanenţă judecat concret, de la caz la caz.*

E necesar să înlăturăm, în prealabil, din vederile noastre, rămăşiţele unor prejudecăţi puriste şi paseiste. Folclorul aşa-zis „nativ" trăieşte şi se manifestă din fericire şi azi, pe întreg cuprinsul ţării noastre, ca limbaj artistic firesc şi nestingherit, propriu *tradiţiei* culturale seculare, ca şi *prezentului* marii majorităţi a maselor populare ţărăneşti şi muncitoreşti. El este, negreşit, un fel de al doilea, viu şi încă viguros grai românesc, învestit cu atributele nobile ale artei, oglindind necazurile, bucuriile şi năzuințele poporului, în decursul istoriei ca și astăzi. E graiul artistic, istoric constituit, al generațiilor străbune de harnici agricultori, păstori și meșteșugari, ori aprigi ostași și haiduci pădureți — cu fluierele și cimpoaiele, cu naiurile, lăutele și ceterele lor —, precum și al mamelor, femeilor și fiicelor lor sătene, dar și amestec — firesc și el — din unda veselnică ori amară a uliței tîrgurilor, cu zvon de scripcă și zumzet de cobze și țambale — adesea oacheșe și lipsite de austeritate —, din lumea pestriță a gusturilor mulțimii de calfe, mărchidani și cupeți (precum și de ochioase talaimițe și ghiolbane), și acestea utile și necesare mădulare ale societății românești în curgerea veacurilor...

---

[6] Cf. M. Pop, *Folclorul în contemporaneitate*, în „Revista de etnografie şi folclor", XIV (1971), nr. 5, p. 351—360; A. Giurchescu, *Raportul între modelul folcloric şi produsele spectaculare de dans popular*, ibidem, p. 369—374.

[7] Cf. şi consideraţiile în această privinţă, apud R. Niculescu, *Perspectiva autenticului. Consideraţii critice asupra cercetărilor de folclor*, în „Revista de etnografie şi folclor", 17 (1972), nr. 5, p. 353 sqq.

Eterogenitatea ,,maselor populare'', cu necontenita lor evoluție în decursul istoriei, face astfel ca nu tot ce trăiește și flutură ,,în popor'' — și deci în folclorul ,,nativ'' — să fie de fiecare dată și întru totul doar bob luminos de mărgărint curat și lacrimă străvezie de cristal românesc, apărut în vîrf de munte dacic, lîngă strunga oilor, sau în preajma țarinei fierbinți a satului și sub strașina răcoroasă a codrului. Izvorul ,,pururea reîntineritor'' nu este cu desăvîrșire limpede și intarisabil, nici lipsit de cusururile și de aluviunile sale sălcii. Nimic nu e veșnic și imuabil, de la început și pentru vecie ,,dat'' și împietrit în stare pură, iar graiul folcloric evoluează și el în timp, cu toate întrepătrunderile și vicisitudinile, cu împlinirile sale, în răstimpuri, în veritabile capodopere ale puterii artistice creatoare a poporului, dar și cu pierderile și inerentele scăderi, cîrpeli și întunecimi umbroase, din cotloanele evoluției conștiinței sociale a maselor.

De aceea folclorul contemporan nu poate fi identic cu al plăieșilor lui Ștefan, nici cu al epocii lui Mihai Viteazul. El nu e doar suma rămășițelor trecutului, ci ,,sistemul'' actual al culturii tradiționale, în care în permanență, și în mod legic, mereu *ceva* se pierde, se cîștigă și se transformă în arta populară.

În consecință, folclorul amatorilor și al profesionismului scenic e, negreșit, un fenomen propriu, specific epocii noastre. El a apărut, se dezvoltă și ,,curge'' paralel și interferent cu folclorul tradițional.

Ținînd seama de toate cele de mai sus, considerăm că orice fapt folcloric e o structură în cadrul unui proces și se înscrie într-un sistem, el însuși evolutiv. Sistemul e, în folclor, ceea ce numim obișnuit ,,repertoriul''. Structura se actualizează și se cristalizează în fiecare caz concret, modelată prin coordonatele specifice de *gen* și *stil*. Cum apariția și evoluția oricărui fapt folcloric se desfășoară, geografic și istoric, pe o ,,arie'' (cu tendință de expansiune sau de restrîngere, în funcție de factori social-economici), trebuie ținut seama și de criteriul apartenenței *zonale*.

În felul acesta, parametrul triangular

GEN —— STIL
ZONĂ

ne oferă în cele din urmă principalele criterii obiective, prin a căror prismă trebuie judecat și apreciat fiecare fenomen concret al culturii populare. Cu alte cuvinte, orice fenomen folcloric sau etnografic (melodie de cîntec și dans, text poetic ori de proză, dans și costum popular etc.) e mai mult sau mai puțin autentic în măsura în care se înscrie ca expresie coerentă, mai mult sau mai puțin corespunzătoare condițiilor obiectiv-istorice și estetice de *gen — stil — zonă*.

Posibilitățile de certă sau șovăielnică recunoaștere și identificare a autenticului față de non-autentic sînt, în continuare, determinate de adîncimea și temeinicia cunoștințelor noastre despre categoriile gen — stil — zonă, privite în evoluția lor istorică. Ele presupun astfel întreaga noastră știință și experiență folcloristică.

Autenticul ca judecată „de existență"/judecată „de valoare". Se poate spune că în folclorul „nativ" autenticul e mai ales obiectul unei judecăți de existență : orice fenomen care se manifestă, și deci există ca atare, cu intenție și funcționalitate necesară și spontană de comunicare în cadrul societății tradiționale și al normelor ei de cod și limbaj e — privind deci de pe pozițiile „insider"-ului, om din popor — un fapt mai mult sau mai puțin autentic, adevărat.

Nu excludem — ba, dimpotrivă, credem în — putința „receptorului" de mesaj, dinlăuntrul mediului folcloric, de a avea normele sale de „gust" și de preferință, „de apreciere" asupra mesajului primit.

Stă însă mai curînd în puterea „outsider"-ului — privitor, cercetător din afara mediului folcloric — posibilitatea și capacitatea de a aprecia calitatea, caracterul mai mult sau mai puțin *reprezentativ*, și deci valoarea fenomenului folcloric „nativ", prin putința de a cîntări originalitatea dar și adecvarea, integrarea faptului folcloric spontan în tradiție, privit prin prisma opozițiilor între vechi/nou, frecvent/rar, țărănesc/orășenesc etc. (cu posibilitatea de nuanțare și de așezare a fiecărui fapt concret între atare poli ai istoriei, repetabilității, provenienței de „cerc cultural" etc.).

Odată cu apariția intenției și a necesității de *valorificare* (care capătă preponderență în mesajul cu caracter spectacular și concertistic, artizanal, al folclorului „bun cultural de consum") se conturează și se impune, atît pentru artistul reproducător cît și pentru spectatorul și auditorul ca atare, aspectul de opțiune antologică, mai mult sau mai puțin conștientă și competentă.

În conținutul noțiunii de autentic din aceste condiții schimbate, ale folclorului spectacular și artizanal, se instalează cu necesitate *aspectul selectiv*. Fără a ne referi la însăși corectitudinea „normelor" și criteriilor acestei opțiuni—mai mult sau mai puțin conștiente—, incontestabilă este tendința care prezidează aci, aspirînd, prin selecție, spre ceea ce este nu numai „autentic" (obiectiv existent în folclorul „nativ"), dar și *reprezentativ*. Din judecată de existență, autenticul capătă astfel tot mai mult caracter de judecată de valoare (cu certe implicații estetice, instructiv-educative etc.).

Cu alte cuvinte, în procesul de valorificare, și deci în aspirațiile mișcării artistice de amatori, ale profesionismului și ale mijloacelor de comunicare cu masele, autenticitatea artei populare nu poate fi gîndită în afara criteriului selectiv. Din mulțimea fenomenelor de certă autenticitate, cu certă existență în folclorul nativ, e necesar să căutăm, să identificăm, să preluăm și să cultivăm îndeosebi *fenomenul reprezentativ, cel care corespunde și se încadrează cu maximă pregnanță criteriilor (și deci normelor, canoanelor) de gen — stil — zonă.*

Autenticul, adus în făgașul canalelor și formelor de valorificare ale folclorului „bun cultural de consum", se cuvine a fi în mod necesar conjugat cu aspirația către clasicismul frumosului folcloric, privit prin cerințele criteriilor obiective de **gen — stil — zonă**.

De aceea numai îmbogățirea continuă a cunoștințelor noastre, teoretice și practice, prin cît mai temeinică cercetare, într-un cuvînt buna pregătire a cadrelor, e în măsură de a asigura justa înțelegere și apropiere de autentic, iar, prin selecție și opțiune, de clasic și reprezentativ în tezaurul culturii populare.

★

Problema autenticității, ca preocupare fundamentală a folcloristicii, se concretizează finalmente în capacitatea noastră de a distinge cît mai deslușit domeniul culturii populare, cu trăsăturile și valorile sale specifice, din ansamblul fenomenelor social-istorice.

Încercarea de a descoperi autenticul folcloric pornind de la evocarea și scrutarea valențelor unor antinomii terminologice precum : colectiv/individual ; variant/invariat ; oral/scris ; țărănesc/orășenesc ; vechi/nou ; frecvent/rar ; puritate/alterare etc. este, desigur, una din căile posibile de urmat. Aceasta e însă o cale anevoioasă, plină de ocolișurile nesfîrșitei nuanțări ivite la străduința de a găsi în cele din urmă locul fiecărui fapt concret între atare poli ai opoziției. Discuția în acești termeni e, de aceea, o discuție *ad infinitum*. Realitatea „încăpățînată" a faptelor refuză adesea să se așeze cu ușurință în rama rigidă a antinomiilor, preferînd zona incertă a ambiguității dintre acestea și alte asemenea opoziții.

Progresul științei contemporane, cu deosebire în domeniul învecinat al lingvisticii — sprijinindu-se pe teoria comunicației și semiotică —, ne oferă, se pare, calea pentru găsirea unei modalități mai sistematice de orientare în hățișul fenomenologic, de atîtea ori derutant, al faptelor de cultură populară.

Chiar dacă această cale nouă întîmpină încă — din nefericire — scepticismul unora, socotind că ar fi vorba doar de o simplă dorință de inovație terminologică provenind din adaptarea conformistă și trecătoare la un fenomen de „modă", trebuie înțeles că, mai mult decît o simplă terminologie, este vorba de adoptarea implicită a unei noi viziuni și a unui orizont științific evoluat. (Dealtfel, dacă e adevărat că în genere folcloristica s-a născut și a progresat totdeauna în strînsă legătură cu filologia și lingvistica — folcloristica învățînd și adoptînd la vremea sa, spre pildă, din implicațiile teoretice, metodologice și terminologice ale filologiei comparate, ale dialectologiei ori ale geografiei lingvistice —, ar fi nejustificat ca progresele actuale ale lingvisticii structurale și ale semiologiei să rămînă fără răsunet și fără urmări fructuoase în folcloristică.[8]) Unele sugestii utile se conturează în acest sens.

Se poate afirma, așadar, mai întîi că fenomenul folcloric, privit în generalitatea și în esența sa, reprezintă și el un *act de comunicare*[9], fiind desigur în felul său o manifestare de limbaj, de o anume complexitate.

---

[8] Cf. în această privință și M. Pop, *Caracterul formalizat al creațiilor orale*, în „Secolul 20", 1967, nr. 5, p. 155.

[9] Cf. M. Pop, *La fait folklorique, acte de communication*, în „Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae", 19(1970), p. 319—323 ; idem, *Rolul educațional al limbajului culturii populare*, în volumul *Educație și limbaj*, București, Editura didactică și pedagogică, 1972, p. 139—144.

Ca orice fenomen de această categorie, şi deci ca limbaj specific, el se bizuie pe un sistem propriu de semne purtătoare de informaţie şi semnificaţie. ,,Semnul'' folcloric este rezultanta unitară a sintezei, a simbiozei inseparabile, care presupune un ,,semnificant'' menit să materializeze, să oglindească şi să comunice cu mijloacele sale specifice un anume ,,semnificat''. De la caz la caz, mai mult sau mai puţin complex, semnul purtător al informaţiei în procesul comunicării folclorice poate fi, spre exemplu, atît un cîntec, o povestire, un dans ca atare, ca şi un obicei, un act ritual ori un obiect etnografic (unealtă, vas, ţesătură, port, mască din teatrul popular etc.). Oricare din aceste elemente — semne — ale culturii populare, avîndu-şi o structură proprie, e în felul său purtătorul unui anume mesaj specific. Dacă întregul folclor privit ca fapt de comunicare poate fi considerat ca un imens ,,discurs'' rostit în timp şi spaţiu, acest discurs este alcătuit din totalitatea enunţurilor materializate ca atare în toate cele de mai sus : cîntec, povestire, dans, obiect etnografic. În cadrul general al culturii populare, toate aceste semne şi enunţuri sînt purtătoare de mesaj. Avîndu-şi fiecare o structură, o configuraţie şi o semnificaţie proprie, le putem denumi cu termenul generic de ,,text'' [10], considerîndu-le ca elemente ale marelui context global care este cultura populară, ea însăşi înglobată în contextul supraordonat al culturii naţionale.

Aşadar semn sau text — ca denominator comun —, fiecare din acestea se bizuie de la caz la caz pe o anume structură şi e purtătorul unui anume mesaj în procesul firesc al comunicării folclorice.

Spre a urmări, în continuare, implicaţiile semiologiei şi ale teoriei comunicaţiei, adaptate la domeniul culturii populare şi evocate în slujba determinării autenticului, să ne oprim pe scurt asupra schemei lui Roman Jakobson, pentru recapitularea ,,factorilor constitutivi'' în orice act de comunicare [11].

Obiectul central, ca factor tranzitiv al comunicării, e totdeauna un *mesaj* (concretizat, după terminologia utilizată mai sus, într-un enunţ sau ,,text'') ; orice mesaj presupune însă un *transmiţător* şi un *destinatar* ; pentru a exista comunicarea, e nevoie ca între aceştia să existe posibilitatea unui *contact* sau canal, ,,conducta materială sau legătura psihologică care dă posibilitatea să se stabilească şi să se menţină comunicarea'' [12] —după cum arată R. Jakobson ; intenţia şi dorinţa de comunicare sînt de asemenea condiţionate de existenţa unui *cod* comun, ca bază necesară pentru modelarea — şi deci codarea — informaţiei incluse în mesaj de către emiţător şi pentru decodarea (adică interpretarea şi asimilarea informaţiei) de către receptor ; schema cuprinde, în sfîrşit, termenul *context*, factor complex, circumstanţial, sub care înţelegem ambianţa conjuncturală, premisele referenţiale în care se desfăşoară procesul comunicării.

---

[10] Pentru această accepţiune a termenului ,,text'', cf. M. Pop, *Problèmes généraux de l'ethnologie européenne*, comunicare la congresul Societăţii internaţionale de etnografie şi folclor (SIEF), Paris, august 1971. (Text multiplicat la rotaprint.)

[11] Cf. R. Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, în volumul *Probleme de stilistică*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1964, p. 88.

[12] Cf. ibidem.

Nu este greu de întrezărit perspectiva nouă care se deschide în cercetarea și aprecierea autenticității fenomenului folcloric privit ca act de comunicare, prin urmărirea consecventă a factorilor constitutivi ai procesului specific de comunicare folclorică și a interrelației de determinare reciprocă a acestora.

Cunoscînd termenii generalizați ai procesului comunicării — și deci și ai fenomenului folcloric — :

(6) Context
(5) Cod
(2) Transmițător (1) MESAJ (3) Destinatar
(4) Contact

aprecierea oricărui act concret de comunicare — și deci și a fenomenului folcloric urmărit din punctul de vedere al autenticității sau non-autenticității sale — va consta totdeauna din judecarea, de la caz la caz, a relației concrete, mai bine zis a *echilibrului sau dezechilibrului* rezultînd din considerarea corelată a statutului propriu fiecărui factor ce intră în alcătuirea acestui proces într-o anume situație dată.

Reconsiderarea înseși trăsăturilor caracteristice ale folclorului sub semnul stabilității și al echilibrului sau al evoluției și dezechilibrului factorilor care alcătuiesc esența procesului de comunicare proiectează lumina necesară înțelegerii mai adînci a problemei autenticității folclorice. În fiecare caz al procesului de comunicare folclorică vom avea de a face cu un fenomen mai mult sau mai puțin autentic în măsura în care totalitatea, majoritatea, numai puțini ori nici unul dintre factorii constitutivi ai comunicării de acest fel își păstrează sau nu statutul lor firesc, tradițional.

Spre a ne referi la un singur exemplu, nu este deloc indiferent, spre pildă în cazul aprecierii autenticității unui cîntec popular : cine este *transmițătorul*; cui se adresează el (ca *destinatar)* ; care este modalitatea — mai mult sau mai puțin clasică — a contactului, a *canalului* de legătură între parteneri ; în ce măsură semnul *mesajului* respectiv se încadrează în — sau iese mai mult sau mai puțin din — limitele *codului* firesc al tradiției ; în ce *context* — mai mult sau mai puțin schimbat — se situează, funcțional, cîntecul respectiv ?

Cercetarea limbajului folcloric prin prisma factorilor constitutivi ai procesului de comunicare ne va ajuta să distingem cu mai multă claritate condițiile în care se manifestă și se corelează astăzi cele două mari aspecte diferențiale ale fenomenului folcloric contemporan : folclorul „nativ" (bun cultural propriu comunității sociale tradiționale) și folclorul devenit „bun de consum" cultural (cu accentuat caracter scenic spectacular și concertistic) în cadrul societății moderne, în curs de tot mai dezvoltată industrializare și de crescîndă urbanizare. În trecerea de la folclorul *nativ* la folclorul *artizanal* are loc, chiar și la cea mai sumară privire, de la caz la caz, o continuă și tot mai adîncă distorsionare și îndepărtare de aspectul clasic, tradițional al factorilor : transmițător, destinatar, contact, cod, context. Se produce, în consecință, și o incontestabilă și firească, mai mult sau mai puțin pregnantă, mutație a însuși mesajului — factor esențial, central, al procesului comunicării folclorice.

Concentrîndu-ne în primul rînd atenția asupra mesajului — respectiv asupra însuși „semnului" folcloric, pe care l-am asimilat cu conceptul generalizat de „text" — , acesta fiind de fapt obiectul central al tranzitivităţii actului de comunicare folclorică, autenticitatea mesajului folcloric e desigur direct determinată de alcătuirea, de configuraţia sa structurală, purtătoare obiectivă a mesajului cuprins în enunţ.

Fără a putea face vreodată totală abstracţie de întreaga conjunctură a celorlalţi factori implicaţi în realizarea procesului de comunicare, e de la sine înţeles că orice dat folcloric îşi împlineşte sarcina sa ca mesaj mai mult sau mai puţin autentic, căpătîndu-şi sensul şi semnificaţia în cadrul comunicării folclorice în virtutea unei anume structuri modelate şi întruchipate prin înscrierea în limitele unui anume cod experimentat, moştenit şi acceptat prin practica tradiţională.

Aşa, spre pildă, fiind vorba de un cîntec popular, tiparul versului (de 6/8 silabe), motivele şi ,,formulele'' poetice şi muzicale, cu paralelismele şi repetiţiile lor, sistemul cadenţelor muzicale, anumite tipare şi formule ale acompaniamentului instrumental etc. — sînt doar cîteva din elementele necesare procesului de codare şi decodare, servind ca bază pentru alcătuirea structurală a ,,textului'' respectiv. Textul — în înţelesul generalizat mai sus arătat — posedă astfel totdeauna o structură mai mult sau mai puţin coerentă, direct determinată de codul în care se înscrie. (Există, spre pildă, o anumită structură proprie, specifică mijloacelor de expresie ale cîntecului bătrînesc [13], ale brîului sau învîrtitei, ca şi ale basmului ori ale covorului oltenesc sau maramureşean.)

Structura, realizată în limitele codului, dar adesea modificată sub înrîurirea relaţiei dialectice cu toţi ceilalţi factori ai procesului de comunicare folclorică — şi îndeosebi sub presiunea funcţionalităţii în cadrul contextului —, e totdeauna principala purtătoare a sensului şi a semnificaţiei, fiind aşadar principalul element pentru determinarea autenticului.

Spre o mai temeinică pătrundere a înţelesului termenilor *text* — *structură* — *context* şi a relaţiei strînse între aceştia şi termenul de *sens* şi *semnificaţie*, să evocăm într-o paranteză digresiunea cîtorva exemple.

Să ne gîndim, spre pildă, la numărul aritmetic ,,1131''. Acesta este, în definitiv, un text! În virtutea codului zecimal pe baza căruia este alcătuit acest text, structura părţilor lui alcătuitoare ca şi înţelesul său global sînt determinate în mod obiectiv de interrelaţia în care se află poziţional aşezate cele cîteva cifre, ,,selecţionate'' şi ,,combinate'' din totalul de zece cifre ale sistemului zecimal (de la 0—9). Acelaşi element (cifra 1) capătă aici în chip evident trei sensuri diferite, după cum e plasat în scara unităţilor, respectiv sutelor, miilor. Datorită codului zecimal în care este gîndit, structura totală a textului respectiv reprezintă cu mult mai mult, să zicem, decît suma cifrelor respective (care adunate, ca simple unităţi, ar reprezenta totalul 6). Sensul acestui text, încifrat cu mijloacele codului zecimal, este însă tocmai de a reprezenta numărul 1131! Prin mijlocirea semnificantului alcătuit din cele patru cifre, aşezate în această anume ordonare, textul respectiv trimite *în mod obiectiv*, în virtutea însăşi structurii sale realizate în cadrul codului zecimal, la semnificantul abstract, respectiv ,,1131''.

Dacă acest text va apărea plasat, spre pildă, în faţa sau în spatele unei maşini din oraşul Buzău, ,,contextul'' e în acest caz cel care completează şi modifică, concretizînd şi canalizînd înţelesul— deci sensul — textului respectiv. Numărul,,Bz 1131'' privit ca text sugerează astfel, datorită contextului respectiv, identitatea unei anume maşini din seria sau tipul Dacia, Fiat, Opel etc., înmatriculată în oraşul Buzău. Numărul 1131 din acest exemplu simplu — privit ca text — a căpătat astfel, datorită codului zecimal în care a fost gîndit şi datorită funcţionalităţii în cadrul contextului în care a fost plasat, ,,mesajul'' a cărui semnificaţie este evocarea imaginii unei anume maşini buzoiene, ca obiect referenţial...

---

[13] Cf., spre pildă, L. Renzi, *Canti narrativi tradizionali romeni*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1969, şi Al. I. Amzulescu, *Modelul funcţional al eposului eroic românesc*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', 16(1971), nr. 3, p. 189—206; idem, *Modelul actanţial al eposului eroic românesc*, ibidem, nr. 4, p. 267—282.

Putem acum desigur mai uşor imagina, în continuare, implicaţiile termenilor : *text*, *structură*, *context*, *mesaj*, *sens* şi *semnificaţie*, pentru domeniul folcloric care ne interesează.

Am fi putut folosi exemplul, tot atît de plastic dar poate şi mai elocvent, al steagului nostru tricolor, care din punctul de vedere al comunicării şi semiologiei, ţinînd seama de cele arătate mai sus, poate sluji de asemenea foarte uşor la lămurirea termenilor text, context, structură, sens, mesaj. Dintr-un atare exemplu s-ar înţelege poate şi mai bine cum *problema mesajului şi a sensului este, în fond, efectul unui proces de continuă integrare crescîndă de la element la structură, şi de la text la funcţionalitate în context.*

Pentru modificarea — adeseori radicală — a semnificaţiei datorită rolului factorului context, am putea folosi, spre pildă, exemplul foarte grăitor al mănăstirii Voroneţ. Prin structura sa (ca biserică clădită în timpul lui Ştefan cel Mare), în mod obiectiv ,,textul'' Voroneţ există cu sensul iniţial de lăcaş de cult, fiind o biserică ortodoxă, o anume biserică moldovenească. Dar, în contextul cultural adînc schimbat al zilelor noastre, Voroneţul mai este el oare numai ceea ce reprezintă în mod obiectiv, de la obîrşie, structura sa fundamentală ? Nu este oare Voroneţul pentru noi, astăzi, şi îndeosebi în condiţiile dezvoltării impetuoase a fenomenului cultural şi turistic, mai curînd, dacă nu chiar în exclusivitate, un monument cultural de o valoare excepţională ? Funcţia sa în această calitate contextuală actuală nu a făcut oare să evolueze profund, modificînd de fapt însuşi sensul originar, obiectiv, cuprins în structura acestui ,,text'' ? (E dealtfel foarte probabil că Voroneţul nici nu mai slujeşte azi ca lăcaş de cult, fiind exclusiv un monument cultural-artistic şi un loc pentru pelerinajul turistic — care s-a substituit cu totul ideii de pelerinaj pentru prosternare religioasă, din veacurile trecute !)

După toate cele de mai sus, rezultă mult uşurată transpunerea digresiunii acestor exemple în termenii oricărui element şi semn din sfera culturii populare, din domeniul folclorului — fie că ar fi vorba de un cîntec, un dans, un costum, o mască din alaiurile obiceiurilor etc., oricare din acestea privite ca semne în cadrul actului de comunicare.

În concluzie, spre o cît mai bună orientare pe bază de criterii obiective în determinarea fenomenului folcloric autentic, este necesar să urmărim cum se corelează coordonatele de gen — stil — zonă (ca elemente fundamentale pentru codul şi structura mesajului şi prin prisma cărora trebuie apreciat fiecare fapt de folclor) cu factorii constitutivi din schema procesului de comunicare.

În cele din urmă, priblema autenticităţii folclorice este problema cît mai deplinei *coerenţe a structurii* mesajului, determinabilă prin criteriile estetice şi istorice de GEN — STIL — ZONĂ, ca elemente de bază ale codului folcloric, şi problema *adecvării funcţionale* a mesajului, determina-

bilă prin urmărirea echilibrului sau a ruperii echilibrului firesc din relaţia acestuia (a mesajului), de la caz la caz, cu ceilalţi factori constitutivi ai procesului de comunicare folclorică : transmiţător — destinatar — canal — context [14].

CONSIDÉRATIONS SUR LE PROBLÈME DE L'AUTHENTICITÉ FOLKLORIQUE

L'article réunit sous le même titre deux textes, élaborés en juin et octobre 1972.

À la recherche des critériums objectifs pour identifier le phénomène folklorique authentique, l'auteur souligne que les lois fondamentales de la création et de la circulation, dans le domaine de la culture populaire, prouvent que le phénomène folklorique n'est pas immuable, il possède un profond caractère historique et il doit être toujours considéré d'une manière concrète, sans préjugés puristes et passéistes À côté du folklore «natif », propre à la société traditionnelle, apparaissent les aspects contemporains de l'oralité artisanale, du folklore intégré dans la société industrielle. Tout phénomène folklorique ou ethnographique contemporain (mélodie, texte poétique ou de prose, danse, coutume populaire, etc.) est plus ou moins authentique dans la mesure où il se manifeste comme expression plus ou moins cohérente, plus ou moins propre aux conditions objectives, esthétiques et historiques, de *genre — style — aspect zonal.*

★

Considéré comme «acte de communication » et apprécié du point de vue des relations nécessaires entre les éléments qui constituent le schéma du processus de communication (Émetteur, Destinataire, Message, Canal, Code, Contexte), le phénomène folklorique authentique peut être identifié par la cohérence de la structure du Message — déterminée par les critériums de *genre — style — aspect zonal*, comme éléments fondamentaux pour le Code folklorique — ainsi que par l'aspect fonctionnel qui consiste dans l'équilibre ou le manque d'équilibre du Message, considéré dans ses relations avec les autres éléments constitutifs du processus de communication folklorique: Émetteur, Destinataire, Canal, Contexte.

---

[14] Ulterior elaborării textului nostru, am luat cu satisfacţie cunoştinţă de lucrarea lui I. Pascadi, *Nivele estetice*, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1972, în care am găsit numeroase consideraţii ce ar putea fi citate în sprijinul ideilor schiţate de noi în cele de mai sus (vezi îndeosebi pp. 25—95 şi 137—216 pass.)

GRAMATICA BASMULUI (I)

STANCA FOTINO* și SOLOMON MARCUS**

1. INTRODUCERE

Unul dintre principiile esteticii moderne este posibilitatea unei multiplicități de lecturi ale operei literare. Cu alte cuvinte, cititorul devine o componentă a operei, esențial fiind raportul care se stabilește între text și cititor, raport care variază de la un moment la altul și de la un cititor la altul. Acest principiu, însă, devenit aproape un loc comun în estetica și în critica literară, nu și-a făcut încă loc în analizele literare pe text. Dimpotrivă, aceste analize își fixează de obicei un deziderat de obiectivitate a descrierii textului, caută să elimine orice element care n-ar fi imanent textului, ci impregnat de subiectivitatea autorului.

În cele ce urmează, ne propunem să schițăm o posibilitate de a împăca principiul polisemiei textului literar cu cerințele unei analize științifice a acestui text. Metoda, pe care o vom aplica cîtorva basme, va fi aceea sugerată de principiile gramaticii generative. Posibilitatea de a folosi metoda gramaticilor generative în studiul polisemiei textelor poetice a fost discutată de către unul dintre autori într-un articol anterior [22] și noi urmăm, în cele ce urmează, procedeele din acest articol.

Etapele principale ale investigației sînt următoarele.

Se consideră un număr de basme și pentru fiecare dintre ele se adoptă o anumită descompunere în segmente narative. Aceste segmente sînt în așa fel alese, încît să li se asocieze mărci semantice de un caracter foarte general, legate de tipologia situațiilor care se succedă în cadrul basmului. În succesiunea acestor segmente se detectează anumite recurențe, care definesc tendința textului către o anumită regularitate. Avem în vedere nu recurența segmentelor ca atare, ci recurența mărcilor semantice care li se asociază. Pentru a se descrie această tendință, se imaginează un mecanism generativ (sub forma unei gramatici în sensul lui Chomsky), însă acest mecanism nu este introdus la nivelul percepției nemijlocite a

---

* Autor al paragrafelor 4, 6, 8, 11, 14 și 16.
** Autor al celorlalte paragrafe.

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 4, p. 255–277, București, 1973

textului ca limbaj articulat, ci la nivelul sintaxei mărcilor semantice asociate segmentelor narative care apar în descompunerea basmului. Aceasta înseamnă că vocabularul terminal al gramaticii va fi mulţimea — evident finită — a acestor mărci semantice. Cu ajutorul unui vocabular neterminal adecvat, se imaginează o colecţie finită de reguli generative, în funcţie de care interpretăm tendinţele recursive ale textului. Este deci clar că structura acestor reguli (ca dealtfel şi modul de alegere a mărcilor semantice ale segmentelor narative, deci a vocabularului terminal) nu exprimă o proprietate imanentă textului, ci un raport posibil între text şi cititor, adică o anumită lectură a textului. Prin această operaţie însă, se generează o mulţime infinită de fraze formate din mărci semantice, mulţime care se aşază de obicei sub forma unui şir infinit, în care esenţiale sînt regulile de trecere de la un termen generic al şirului la termenul imediat următor. Aceasta se realizează prin introducerea, în cadrul regulilor de generare (aceste reguli vor fi adesea, în cele ce urmează, independente de context), a cel puţin unei reguli cu autoincluziune, adică a unei reguli care reia, în membrul al doilea (adică cel din dreapta), simbolul neterminal utilizat în primul membru al ei. O regulă cu autoincluziune are privilegiul de a putea fi aplicată în mod iterativ, fără nici o limitare în ceea ce priveşte numărul de repetări ale aplicării ei.

Rezultă deci că o gramatică generativă realizează, în modul arătat mai sus, o prelungire infinită a textului, care potenţializează o anumită lectură a basmului. Trebuie să observăm că, prin recurenţele sale deosebit de pregnante, basmul se pretează, mai mult decît operele literaturii culte, la o cercetare de tipul preconizat mai sus. Dar fiecare cititor extrapolează aceste recurenţe într-un mod diferit şi chiar acelaşi cititor îşi modifică, de-a lungul timpului, lectura pe care o adoptă. Deci fiecărui basm i se asociază o pluralitate de gramatici, fapt pe care vom căuta să-l ilustrăm în exemplele pe care le vom analiza.

2. CÎTEVA NOŢIUNI PRIVIND GRAMATICILE GENERATIVE

O gramatică generativă în sensul lui Chomsky este un sistem G format din patru obiecte $<V_T, V_N, A, \mathfrak{R}>$ unde V_T este o mulţime finită numită vocabularul terminal, V_N este o mulţime finită numită vocabularul neterminal, V_T şi V_N conţin cel puţin cîte un element şi nu au elemente comune, A este un element determinat din V_N, numit axioma gramaticii, iar $\mathfrak{R}$ este o colecţie finită de reguli de forma $x \rightarrow y$, unde x şi y sînt şiruri finite de elemente din vocabularul total (definit ca reuniune a vocabularului terminal cu cel neterminal). Elementele din V_T vor fi numite simboluri terminale, iar cele din V_N simboluri neterminale sau auxiliare. Orice şir finit de elemente din V_T va fi numit o frază terminală. Un şir finit de elemente pe un anumit vocabular V va fi numit o frază pe vocabularul V. O frază pe V este deci de forma $x = a_1 a_2 \ldots a_i a_{i+1} \ldots a_n$, unde a_i aparţine lui V pentru orice valoare a lui i cuprinsă între 1 şi n. Numărul n se numeşte aici lungimea frazei x. Vom conveni să numim fraza nulă şi vom nota cu ω fraza de lungime egală cu zero. Orice colecţie (finită sau infinită) de fraze pe vocabularul V constituie un limbaj pe vocabularul V. O pereche ordonată $<u, v>$ de fraze pe V constituie un context pe vocabularul V. O regulă

$x \to y$ în care y este o frază pe V_T se numeşte o regulă terminală. O regulă care nu e terminală se numeşte neterminală.

Vom spune că fraza z derivă direct, prin G, din fraza w dacă există o regulă $x \to y$ în $\mathfrak{R}$ şi un context $< u,v >$ pe vocabularul total, astfel încît $w = u\,x\,v$ şi $z = u\,y\,v$. Vom spune că fraza z derivă, prin G, din fraza w dacă există un şir finit de fraze $t_1, t_2, \ldots, t_i, t_{i+1}, \ldots, t_n$, astfel încît $t_1 = w$, $t_n = z$, iar t_{i+1} derivă direct din t_i oricare ar fi valoarea lui i de la 1 la $n-1$. Vom defini limbajul $L(G)$ generat de gramatica G ca fiind totalitatea frazelor terminale care derivă din axioma A a gramaticii G.

În cele ce urmează, vom nota cu $w \xrightarrow{n} z$ faptul că fraza z derivă direct din fraza w prin aplicarea regulii avînd numărul de ordine n în gramatica G (în ipoteza că regulile din G au fost numerotate).

O regulă $x \to y$ din $\mathfrak{R}$ este *independentă de context* dacă fraza x coincide cu un simbol neterminal, iar fraza y nu este de lungime nulă. O regulă $x \to y$ este dependentă de context dacă lungimea frazei x este pozitivă, dar nu întrece lungimea frazei y. Este deci clar că orice regulă independentă de context este dependentă de context (terminologia este aici paradoxală, dar ea s-a consacrat şi trebuie s-o respectăm). O regulă independentă de context $B \to y$ este o *regulă cu autoincluziune* dacă simbolul neterminal B din stînga reapare în dreapta, în expresia lui y. Prezenţa, într-o gramatică independentă de context, a cel puţin unei reguli cu autoincluziune asigură infinitatea limbajului generat de acea gramatică. O regulă $x \to y$ independentă de context este simplă la dreapta dacă $y = Ba$, unde $B \in V_N$, iar $a \in V_T$. Regula $x \to y$ independentă de context este simplă la stînga dacă $y = aB$, unde $B \in V_N$, $a \in V_T$. O gramatică G se zice *regulată* sau *cu un număr finit de stări* dacă are loc următoarea alternativă: 1) toate regulile neterminale sînt simple la dreapta sau 2) toate regulile neterminale sînt simple la stînga. În plus regulile terminale sînt de forma $C \to c$ (unde $C \in V_N$, $c \in V_T$). O gramatică G se zice *dependentă* (respectiv *independentă*) *de context* dacă toate regulile ei sînt dependente (respectiv independente) de context. Rezultă că orice gramatică cu un număr finit de stări este independentă de context şi orice gramatică independentă de context este dependentă de context.

Un limbaj se zice *regulat* sau *cu un număr finit de stări* dacă poate fi generat cu o gramatică cu un număr finit de stări. Un limbaj se zice independent de context dacă poate fi generat cu o gramatică independentă de context. Un limbaj se zice dependent de context dacă poate fi generat cu o gramatică dependentă de context. Este deci clar că orice limbaj cu un număr finit de stări este independent de context şi orice limbaj independent de context este dependent de context. Se poate arăta (vezi, de exemplu, [21]) că există limbaje independente de context care nu sînt cu un număr finit de stări şi există limbaje dependente de context care nu sînt independente de context (vezi şi [4]).

3. DEGAJAREA MĂRCILOR SEMANTICE

Vom lua în discuţie cîteva basme româneşti urmărind, pentru fiecare în parte, procesul prin care desfăşurarea evenimentelor pune în evidenţă un anumit număr de mărci semantice. Aceste mărci vor constitui vocabularul terminal pe care basmul va fi reprezentat ca un limbaj şi pe care se vor defini gramaticile generative ale acestui limbaj. Punctul de plecare îl constituie reprezentarea basmului ca o succesiune de evenimente, în care sînt implicaţi un număr de participanţi. Aceste evenimente sînt unităţile sintagmatice primitive ale basmului şi punerea lor în evidenţă constituie prima etapă în demersul pe care-l adoptăm, etapă care se desfăşoară la nivelul perceperii imediate a basmului. Unităţile puse în evidenţă sînt segmente narative asociate unor evenimente simple, cu caracter esenţial predicativ. Într-o a doua etapă, segmentele narative degajate la etapa anterioară sînt reunite în segmente mai cuprinzătoare, avînd o semnificaţie mai abstractă. Această semnificaţie nu se mai situează la nivelul naraţiei nemijlocite, ci este rezultatul unei analize operate de cititor, analiză prin intermediul căreia, din succesiunea de evenimente brute pusă în evidenţă în prima etapă, se degajează o succesiune mai scurtă de segmente narative mai lungi, cu semnificaţii mai generale. Fiecare dintre aceste semnificaţii este sinteza semnificaţiilor unor segmente narative simple. Dacă segmentul s degajat în a doua etapă este rezultatul compunerii segmentelor $s_1, s_2, \ldots, s_n$ degajate în prima etapă, semnificaţia lui s va fi sinteza, suma evenimentelor reprezentate de segmentele $s_1, s_2, \ldots, s_n$.

A doua etapă se deosebeşte de prima din trei puncte de vedere.

a) În timp ce prima etapă realizează o segmentare la nivelul observaţiei directe a structurii narative a basmului, etapa a doua conduce la segmente cu o semnificaţie mai abstractă, mai generală.

b) Segmentarea operată în prima etapă are un grad înalt de obiectivitate, ea fiind aproape impusă de textul basmului, resimţindu-se deci foarte puţin de influenţa cititorului. De un grad mult mai redus de obiectivitate sînt segmentarea operată în etapa a doua şi modul de a asocia segmentelor astfel obţinute nişte semnificaţii mai generale. Aceste operaţii se resimt puternic de influenţa cititorului, de tipul de lectură pe care acesta îl adoptă, de modul în care el analizează segmentele şi evenimentele degajate în prima etapă. Putem spune că în a doua etapă se manifestă din plin polisemia basmului.

c) Datorită concreteţei lor, faptului că ele sînt încărcate de o sumedenie de detalii de o mare diversitate, evenimentele degajate în prima etapă sînt, în general, evenimente irepetabile. La nivelul segmentelor narative direct perceptibile, fenomenele de repetiţie sînt foarte rar posibile şi tocmai din acest motiv aceste segmente nu au o semnificaţie structurală, deoarece ele nu pot da seama de ceea ce constituie esenţa arhitecturii oricărui basm : simetria şi recurenţa. Cu totul alta este, din acest punct de vedere, situaţia segmentelor degajate în cea de a doua etapă. Semnificaţiile lor sînt suficient de generale pentru a face posibilă identitatea de semnificaţie a două segmente diferite.

Această situaţie impune trecerea la cea de a treia etapă, aceea a introducerii unei relaţii de echivalenţă în mulţimea segmentelor degajate la a doua etapă, două segmente fiind considerate ca echivalente dacă ele au aceeaşi semnificaţie. Această echivalare va cere o nouă operaţie de abstractizare a semnificaţiilor. Numai în măsura în care această posibilitate a identităţii de semnificaţie a două segmente diferite este realizată, putem spune că segmentele şi semnificaţiile din a doua etapă au fost degajate într-un mod adecvat. Putem deci spune că cea de a treia etapă este cea care validează cea de a doua etapă.

În paragrafele care urmează, vom numi *segmente-evenimente* (pe scurt : s.e.) sau pur şi simplu *evenimente* segmentele degajate în prima etapă (aici putem confunda un segment cu semnificaţia sa), în timp ce segmentele degajate în cea de a doua etapă vor fi numite *segmente narative* (pe scurt : s.n.).

Semnificaţiile segmentelor degajate în a doua etapă, supuse unui nou proces de abstractizare aşa cum am arătat mai sus, vor fi mărcile semantice care vor constitui vocabularul terminal. Ele devin astfel, la nivelul analizei pe care o vom întreprinde, unităţile semantice cele mai simple. Această situaţie ne îndreptăţeşte să considerăm mărcile semantice din vocabularul terminal adevăratele morfeme ale basmului, în timp ce evenimentele din care ele se compun ar fi corespondentul fonemelor. Dar analogia este doar parţială, referindu-se exclusiv la caracterul sintagmatic ireductibil şi la absenţa semnificaţiei fonemelor. În contrast cu situaţia din limbile naturale, inventarul de foneme este aici mult mai mare decît cel morfematic, datorită dificultăţii de a întîlni de două ori acelaşi fonem.

Evident, nu se pot da reţete de efectuare a operaţiilor prevăzute în cele trei etape descrise mai sus. Ca indicaţie generală, se poate însă observa că operaţia de asociere a segmentelor din prima etapă în segmentele mai cuprinzătoare din a doua etapă, cu respectarea posibilităţii echivalenţelor din etapa a treia, este ghidată de sensul narativ specific basmului, sens care a fost în repetate rînduri interpretat ca o reconstituire a unei situaţii de echilibru, perturbate temporar prin acţiunea unor factori potrivnici.

Dacă sensul unora dintre consideraţiile din acest paragraf nu apare cu destulă claritate, recomandăm cititorului reluarea lecturii lui după parcurgerea paragrafului imediat următor, paragraf care, prin exemplificarea pe care o aduce, precizează, credem, sensul tuturor operaţiilor pe care le-am indicat mai sus.

4. MĂRCILE SEMANTICE ALE BASMULUI ,,ŞANDOR VITEAZ DE PE APĂ PRINS''

Vom aplica acum metoda din paragraful precedent basmului ,,Şandor Viteaz de pe apă prins'' [A] *. Acest basm comunică următoarele evenimente :

1. Împărăteasa — împotriva dorinţei împăratului — naşte un copil, pe care 2. îl îndepărtează de acasă ; 3. copilul este găsit de un bătrîn care îl ia să-l crească ; 4. Dumnezeu şi Sfîntul Petru îl dăruiesc pe copil cu un paloş fermecat şi cu trei cîini ca slujitori. 5. La vîrsta maturităţii, băiatul— Şandor — pleacă în lume. 6. Pe drum se întîlneşte cu un tînăr care-i devine frate de cruce. 7. Continuîndu-şi peregrinările, Şandor ajunge într-un ţinut

---

* Literele în paranteze drepte trimit la *Notă asupra basmelor* . . . de la sfîrşitul articolului.

în care apa era în stăpînirea unui balaur, căruia trebuia să i se dea jertfe omenești în schimbul apei. Se pregătea tocmai jertfirea fetei de împărat. 8. Ajutat de paloșul și cîinii lui, Șandor învinge balaurul, eliberînd apa și salvînd pe fata împăratului.9. Un altul pretinde a fi înfăptuitorul binefacerii, pentru care cere ca răsplată pe fiica împăratului de soție și 10. îl ucide pe Șandor. 11. Cîinii, cu ajutorul unui leac aflat de la o șerpoaică, îl învie. 12. Șandor dovedește impostura rivalului, care este pedepsit și 13. Șandor se căsătorește cu fiica împăratului. 14. Există însă un alt personaj, Împăratul Negru, care fusese pretendent la mîna fetei de împărat și deci rival al lui Șandor, pe care îl provoacă la luptă. 15. În trei etape Șandor este biruitor, ca posesor al paloșului fermecat. 16. Împăratul Negru își îndreaptă deci atenția asupra paloșului la care rîvnește. Cu ajutorul unei vrăjitoare, căreia i se asociază și soția necredincioasă a lui Șandor, Împăratul Negru dobîndește paloșul. 17. Șandor este ucis. 18. Cîinii — cu aceleași mijloace ca în cazul precedent — îl învie. 19. Șandor găsește mijlocul de a-și redobîndi paloșul și de a-și pedepsi soția și pe Împăratul Negru. 20. Se întîlnește cu fratele lui de cruce și se reîncheagă frăția. 21. În timpul acesta o vede pe Mîndra Lumii — și pleacă s-o găsească. 22. Cu ajutorul unor uriași binevoitori, Șandor ajunge la Mîndra Lumii, 23. cu care se căsătorește.

Vom opera acum, în succesiunea celor 23 de segmente-evenimente de mai sus, o grupare după cum urmează. Primul s.n. va fi rezultatul compunerii primelor cinci s.e. Al doilea s.n. se va reduce la segmentul-eveniment 6, al treilea s.n. va fi format din evenimentele 7 și 8, al patrulea din evenimentele 9, 10, 11 și 12. Al cincilea s.n. va fi format din s.e. 13, al șaselea din 14 și 15, al șaptelea din s.e. 16,17,18 și 19, al optulea din s.e. 20, al nouălea din s.e. 21 și 22, iar al zecelea și ultimul segment narativ va fi format din s.e. 23.

Semnificațiile acestor 10 segmente narative se definesc după cum urmează. S.n. 1 este de semnificație nulă, deoarece, din perspectiva adoptată, evenimentele de la 1 la 5 apar ca neparticipante la desfășurarea sensului acțiunii (ele cuprind biografia personajului pînă la intrarea lui în acțiune, pînă la devenirea lui personaj-erou, constituind un pregeneric, un decor stilistic al narațiunii). Din motive similare vom considera de semnificație nulă și segmentul 6.S.n. 2 are semnificația întîlnirii fratelui de cruce, semnificație care revine la s.n. 8. S.n. 3 și 9 corespund apariției primei, respectiv celei de a doua, soții. S.n. 4 și 7 corespund succesiunii rivalitate-ucidere-revenire-victorie. S.n. 5 și 10 corespund căsătoriei.

După cum se poate vedea, am parcurs concomitent etapele a doua și a treia descrise în paragraful precedent. Se observă că, ori de cîte ori două segmente narative au semnificație similară, aceste s.n. sînt de aceeași lungime (prin lungimea unui s.n. înțelegînd numărul de s.e. în care el se segmentează), iar evenimentele de același rang în cele două s.n. semantic-echivalente sînt, la rîndul lor, de semnificație similară. De exemplu, s.n. 4 și 7, echivalente ca semnificație, sînt amîndouă de lungime egală cu 4, evenimentele de pe primul loc (respectiv s.e. 9 și 16) avînd semnificația de rivalitate, cele de pe al doilea loc (respectiv s.e. 10 și 17) avînd semnificația de ucidere, cele de pe al treilea loc (respectiv 11 și 18) semnificația de revenire, iar cele de pe locul al patrulea (respectiv s.e. 12 și 19) semnificația de victorie. S-ar părea că existența unor evenimente cu semnificație similară vine în contradicţie cu aserţiunea din paragraful precedent, conform căreia două s.e. distincte au, în general, semnificaţie diferită. Contradicţia este însă doar aparentă, deoarece, în timp ce în paragraful precedent era vorba de semnificaţie s.e. la nivelul percepţiei nemijlocite, aici este vorba de semnificaţia lor la un anumit nivel de abstractizare.

Vom reţine deci că cele zece segmente ,,morfematice'' care dau reprezentarea sintagmatică a basmului sînt asociate unor mărci semantice care induc în mulţimea segmentelor narative o relaţie de echivalenţă, două s.n. fiind echivalente dacă sînt asociate aceleiaşi mărci semantice. Privite într-o formă ceva mai abstractă, mai generală, aceste mărci semantice sînt deci următoarele: marcă semantică nulă, sprijinul acţiunii (concretizat în întîlnirea fratelui de cruce), motivaţia acţiunii (concretizată în căutarea şi aflarea soţiei, cu toate actele care li se subsumează) şi acţiunea propriu-zisă (constituită din cele patru etape concretizate în evenimentele 9,10, 11 şi 12, respectiv 16, 17,18 şi 19), pe care eventual o putem considera ca formată din cele patru mărci în care ea se descompune: rivalitate, ucidere, revenire, victorie. Vom vedea însă că, pentru sesizarea tendinţelor recurente ale basmului, este mai comod şi mai sugestiv să renunţăm la această descompunere. Vom renunţa, de asemenea, de a mai considera marca semantică nulă, deoarece ea nu participă în nici un fel la tendinţele de recurenţă ale basmului.

5. GENERAREA BASMULUI ,,ŞANDOR VITEAZ DE PE APĂ PRINS''

Vom alege vocabularul terminal $V_T = \{\alpha, \beta, \gamma_1, \gamma_2, \gamma_3, \gamma_4\}$ unde $\alpha, \beta, \gamma_1, \gamma_2, \gamma_3, \gamma_4$ sînt mărcile semantice ale segmentelor narative ale basmului, după cum urmează: α = sprijinul acţiunii, β = motivaţia acţiunii, γ_1 = rivalitate, γ_2 = ucidere, γ_3 = revenire, γ_4 = victorie. După cum se observă, în conformitate cu cele preconizate în introducere, segmentele narative sînt reprezentate prin mărci semantice de un grad înalt de generalitate. Am putea deci spune că vocabularul terminal este constituit din mărci semantice care sînt organic legate de tipologia situaţiilor în basmul analizat.

Textul basmului ,,Şandor Viteaz de pe apă prins'' realizează succesiunea $\alpha\beta\gamma_1\gamma_2\gamma_3\gamma_4\gamma_1\gamma_2\gamma_3\gamma_4\alpha\beta$. Apare deci recurenţa secvenţei $\gamma_1\gamma_2\gamma_3\gamma_4$, flancată simetric, la stînga şi la dreapta, de secvenţa $\alpha\beta$. Cu alte cuvinte, recurenţa secvenţei $\alpha\beta$ este discontinuă, în timp ce recurenţa secvenţei $\gamma_1\gamma_2\gamma_3\gamma_4$ este continuă. Deoarece mărcile $\gamma_1, \gamma_2, \gamma_3$ şi γ_4 apar exclusiv în combinaţia $\gamma_1\gamma_2\gamma_3\gamma_4$, vom introduce notaţia $\gamma = \gamma_1\gamma_2\gamma_3\gamma_4$, ceea ce duce la simplificarea expresiei basmului, sub forma $\alpha\beta\gamma\gamma\alpha\beta$ sau, mai simplu, $\alpha\beta\gamma^2\alpha\beta$ (unde prin γ^2 am reprezentat succesiunea $\gamma\gamma$). Vocabularul terminal se simplifică, eventual, şi el în mod corespunzător, sub forma $V_T = \{\alpha, \beta, \gamma\}$. Recurenţa secvenţei γ sugerează posibilitatea reluării, de un număr mai mare de ori, a acestei secvenţe, atît după prima, cît şi după a doua apariţie a secvenţei $\alpha\beta$, sub forma $\alpha\beta\gamma^n\alpha\beta\gamma^m$ (unde γ^n şi γ^m reprezintă repetarea de n ori, respectiv de m ori, a secvenţei γ). Această libertate în ceea ce priveşte valorile lui n şi m conduce la un limbaj infinit L_1. În vederea generării acestui limbaj infinit, vom construi o gramatică generativă pe vocabularul

V_T, după cum urmează. Vom alege un vocabular neterminal $V_N = \{A,B,C,D,E,F\}$, unde A va fi simbolul iniţial al gramaticii. Regulile generative vor fi următoarele :

$$A \to \alpha\, B \qquad (1)$$

$$B \to \beta\, C \qquad (2)$$

$$C \to \gamma\, D \qquad (3)$$

$$C \to \gamma\, C \qquad (4)$$

$$D \to \alpha\, E \qquad (5)$$

$$E \to \beta\, F \qquad (6)$$

$$F \to \gamma\, F \qquad (7)$$

$$F \to \gamma \qquad (8)$$

Se observă că regulile (4) şi (7) sînt reguli cu autoincluziune ; datorită lor, limbajul generat va fi infinit. Vom arăta că acest limbaj este tocmai limbajul L_1 considerat mai sus.

Deoarece A este simbolul iniţial, sîntem obligaţi să începem procesul de generare cu regula (1), să continuăm cu regula (2), al cărei simbol neterminal din stînga coincide cu simbolul neterminal din dreapta al lui (1). Obţinem deci succesiunea generativă

$$A \xrightarrow{1} \alpha\, B \xrightarrow{2} \alpha\,\beta\, C$$

unde cifra deasupra săgeţii indică numărul de ordine al regulii care se aplică. În continuare există două posibilităţi, după cum dorim ca γ să apară o singură dată sau de n ori ($n \geqslant 2$). În primul caz trebuie să aplicăm regula (3), în cel de al doilea să aplicăm de $n-1$ ori regula (4) şi apoi, o singură dată, regula (3)

$$\begin{tikzcd}
 & \alpha\beta\gamma D & & & & \\
\alpha\,\beta\, C \arrow[ur, "3"] \arrow[dr, "4"'] & & & & & \\
 & \alpha\beta\gamma C \arrow[r, "4"] & \alpha\beta\gamma^2 C \arrow[r, "4"] & \ldots \arrow[r, "4"] & \alpha\beta\gamma^{n-1} C \arrow[r, "3"] & \alpha\beta\gamma^n D
\end{tikzcd}$$

În oricare dintre cele două variante ne-am situa, sîntem, în continuare, obligaţi să aplicăm regula (5), apoi regula (6), după care avem iarăşi de ales între două posibilităţi, după cum dorim să realizăm o singură apariţie a lui γ sau m apariţii ($m \geqslant 2$) ale lui γ :

$$\begin{tikzcd}
 & & & \alpha\beta\gamma^n\,\alpha\beta\gamma & & \\
\alpha\beta\gamma^n D \arrow[r, "5"] & \alpha\beta\gamma^n\alpha\, E \arrow[r, "6"] & \alpha\beta\gamma^n\alpha\beta\, F \arrow[ur, "8"] \arrow[dr, "7"'] & & & \\
 & & & \alpha\beta\gamma^n\alpha\beta\gamma F \arrow[r, "7"] & \ldots \arrow[r, "7"] & \alpha\beta\gamma^n\alpha\beta\gamma^{m-1} F \arrow[r, "8"] & \alpha\beta\gamma^n\alpha\beta\gamma^m
\end{tikzcd}$$

deci frazele generate sînt exact cele preconizate..

Semnificațiile categoriale ale simbolurilor neterminale trebuie căutate în poziția lor în regulile și în procesul de generare. Astfel, A, ca simbol inițial al gramaticii, este o marcă a basmului în integralitatea sa ; semnificația simbolului inițial trebuie pusă în legătură chiar cu titlul basmului, care, de obicei, este o astfel de marcă semantică a întregului basm. Simbolul B poate fi interpretat ca o marcă a acelei porțiuni a basmului care începe imediat după prima apariție a lui α și se extinde pînă la sfîrșit. În ceea ce privește simbolul C, datorită prezenței lui într-o regulă cu autoincluziune, el reprezintă nu o singură porțiune, ci o infinitate de porțiuni, anume toate porțiunile de forma $\gamma^p\alpha\beta\gamma^r$, unde p și r iau valori întregi pozitive arbitrare. Mai precis, C este marca comună a unei infinități de moduri de recurență, toate însă subsumate schemei $\gamma^p\alpha\beta\gamma^r$. În mod similar se poate discuta semnificația categorială a celorlalte simboluri neterminale.

După cum se observă, gramatica generativă a lecturii $\alpha\beta\gamma^n\alpha\beta\gamma^m$ este de o structură foarte simplă, încadrîndu-se în clasa gramaticilor regulate (sau cu un număr finit de stări). Vom considera acum o altă lectură posibilă a aceluiași basm, lectură care va conduce la o gramatică de o structură mai complicată. Anume, vom impune o restricție suplimentară, aceea ca numărul de apariții ale lui γ după a doua ocurență a lui $\alpha\beta$ să fie egal cu numărul de apariții ale lui γ după prima ocurență a lui $\alpha\beta$. Aceasta revine la condiția $m=n$. Avem așadar de generat limbajul ale cărui fraze sînt de forma $\alpha\beta\gamma^n\alpha\beta\gamma^n (n=1,2,\dots)$. Vom considera o gramatică pe vocabularul terminal $\{\alpha,\beta,\gamma\}$ și pe vocabularul neterminal $\{A, B, C, D\}$, A fiind axioma gramaticii. Regulile gramaticii vor fi următoarele :

$$A \to \alpha B \qquad (1)$$

$$B \to \beta C \qquad (2)$$

$$C \to \gamma D\gamma \qquad (3)$$

$$D \to \gamma D\gamma \qquad (4)$$

$$D \to \alpha\beta \qquad (5)$$

Limbajul va fi generat în modul următor :

$$\begin{tikzcd} & & & & \alpha\beta\gamma\alpha\beta\gamma. & & & \\ A \arrow[r, "1"] & \alpha B \arrow[r, "2"] & \alpha\beta C \arrow[r, "3"] & \alpha\beta\gamma D\gamma \arrow[ur, "5"] \arrow[dr, "4"'] & & & & \\ & & & & \alpha\beta\gamma^2 D\gamma^2 \arrow[r, "4"] & \dots \arrow[r, "4"] & \alpha\beta\gamma^n D\gamma^n \arrow[r, "5"] & \alpha\beta\gamma^n\alpha\beta\gamma^n. \end{tikzcd}$$

Observăm că gramatica cu care am generat limbajul $\{\alpha\beta\gamma^n\alpha\beta\gamma^n\}_{n=1,2\dots}$ nu mai este o gramatică regulată, datorită regulilor (3) și (4), regula (4) fiind chiar regula cu autoincluziune a gramaticii, deci cea mai importantă dintre reguli. Însă toate cele cinci reguli ale gramaticii păstrează calitatea de reguli independente de context, datorită faptului că primul membru este format, de fiecare dată, dintr-un singur simbol, iar acesta este un simbol neterminal. Se pune problema dacă nu există totuși o gramatică regulată care generează limbajul în discuție, în care caz limbajul ar fi cu un număr finit de stări. O teoremă din teoria limbajelor cu un număr finit de stări (vezi, de exemplu, teorema 7 din capitolul III al cărții lui S. Marcus [21] sau teorema 3.1. din cartea lui J.E. Hopcroft și J. D. Ullman [14]) dă posibilitatea să arătăm că această situaţie nu are loc, cu alte cuvinte că limbajul $\{\alpha\beta\gamma^n\alpha\beta\gamma^n\}_{n=1,2\ldots}$ nu este cu un număr finit de stări. Pentru a explica această teoremă, este nevoie de cîteva noţiuni prealabile.

Fiind dat un limbaj L pe vocabularul V, vom spune că fraza x domină la dreapta fraza y în raport cu L şi vom scrie

$$x \overset{d}{\underset{L}{\rightarrow}} y$$

dacă pentru orice frază u astfel încît fraza xu este în L, fraza yu este de asemenea în L. Vom spune că frazele x şi y au aceeaşi distribuţie la dreapta în raport cu L dacă avem în acelaşi timp

$$x \overset{d}{\underset{L}{\rightarrow}} y \text{ şi } y \overset{d}{\underset{L}{\rightarrow}} x.$$

Vom conveni în acest caz să scriem

$$x \overset{d}{\underset{L}{\longleftrightarrow}} y$$

Mulţimea tuturor frazelor care au aceeaşi distribuţie la dreapta ca şi x constituie clasa de distribuţie la dreapta a frazei x. Se poate verifica următoarea proprietate. Pentru două fraze distincte x şi y clasele de distribuţie la dreapta sau coincid, sau n-au nici o frază în comun.

Teorema la care ne-am referit afirmă, între altele, următoarele: Un limbaj L este cu un număr finit de stări dacă şi numai dacă numărul claselor de distribuţie la dreapta în raport cu L este finit.

În baza acestei teoreme, va fi suficient să arătăm că numărul claselor de distribuţie la dreapta în raport cu $L = \{\alpha\beta\gamma^n\alpha\beta\gamma^n\}_{n=1,2\ldots}$ este infinit, pentru ca să rezulte că acest limbaj nu este cu un număr finit de stări. Să considerăm, în acest scop, şirul infinit de fraze

$$\alpha\beta\gamma,\ \alpha\beta\gamma^2,\ \alpha\beta\gamma^3, \ldots, \alpha\beta\gamma^n, \ldots$$

Admiţînd, prin reducere la absurd, că numărul claselor de distribuţie la dreapta în raport cu L este finit, ar rezulta că, în şirul infinit de mai sus, nu este posibil ca fiecare frază să aparţină la altă clasă de distribuţie la dreapta în raport cu L, deci că există cel puţin două numere naturale m şi n, $m \neq n$, cu proprietatea că frazele $\alpha\beta\gamma^m$ şi $\alpha\beta\gamma^n$ au aceeaşi distribuţie la dreapta în raport cu L. Ar rezulta, în particular, că fraza $\alpha\beta\gamma^m\alpha\beta\gamma^n$ se află în limbajul $L = \{\alpha\beta\gamma^n\alpha\beta\gamma^n\}_{n=1,2\ldots}$ (deoarece fraza $\alpha\beta\gamma^n\alpha\beta\gamma^n$ se află în acest limbaj), ceea ce este absurd, deoarece limbajul considerat conţine, prin definiţie, numai acele fraze $\alpha\beta\gamma^i\alpha\beta\gamma^j$ pentru care $i=j$. Aceasta arată că numărul claselor de distribuţie la dreapta în raport cu L este într-adevăr infinit, deci că L nu este un limbaj cu un număr finit de stări.

După cum vedem, simetria de valoare a exponentului lui γ în cele două apariţii ale sale în frazele din L implică un grad mai înalt de complexitate a gramaticii care generează limbajul L decît în cazul în care această exigenţă de simetrie nu a existat, caz în care limbajul asociat basmului putea fi generat cu o gramatică cu un număr finit de stări.

6. SEGMENTELE NARATIVE ŞI MĂRCILE LOR SEMANTICE ÎN BASMUL „CENUŞOTCĂ"

Cu aceeaşi metodă abordăm acum basmul fantastic ,,Cenuşotcă" [B]. Segmentele-evenimente, în ordinea lor cronologică, sînt :
1. Un bătrîn care avea o fată (1) se căsătoreşte cu o femeie care avea şi ea o fată (2), între care se stabilesc relaţii duşmănoase, 2. aşa încît, în timp ce mama şi fata (2) pleacă la biserică, fata (1) primeşte sfaturile unui cocoş binefăcător şi se duce şi ea, nefiind recunoscută de familie, dar fiind remarcată de fiul împăratului; 3. faptele se petrec la fel a doua oară şi 4. a treia oară, cînd însă îşi pierde pantoful, pe care îl ia fiul împăratului la sfatul unei bătrîne vrăjitoare. 5. Tînărul împărat se duce să găsească pe cea care purta pantoful şi o găseşte pe fata (1). 6. Ea pleacă la curte, luînd-o şi pe fata (2) cu ea. Se căsătoreşte cu fiul împăratului. 7. Fata (2) intervine prin violenţă şi o omoară pe fata (1). 8. Dar, din locul în care ea este omorîtă, creşte o răchită, din care un băiat îşi face o trişcă ; 9. băiatul constată cu uimire că trişca articulează cuvinte ; la fel de surprins e şi tatăl băiatului şi duce împăratului trişca. 10. Împăratul vede şi el că trişca este cuvîntătoare, 11. dar auzind-o şi fata (2) încearcă un nou act de violenţă. 12. Fata (1) revine la starea favorabilă şi 13. fata (2) este pedepsită, 14. restabilindu-se echilibrul.

În sensul de desfăşurare a acţiunii, s.e. 2—3—4 pregătesc o viitoare situaţie favorabilă fetei (1), nedreptăţită de mama vitregă ; 5. le urmează firesc, constituind întîlnirea fetei (1) cu cel ce-i va deveni soţ, aşa încît 6 constituie o etapă primă de rezolvare prin căsătorie. Ea nu încheie basmul, deoarece se perpetuează prezenţa duşmănoasă, căpătînd acum expresie în fata (2), care intervine prin violenţă 7, demonstrînd caracterul provizoriu şi deci încă necesar de refăcut al echilibrului la care se ajunsese. Următoarele s.e. 8—9—10 constituie o nouă pregătire de recunoaştere a fetei (1). În s.e. ce urmează, 11, dintr-o încercare nereuşită de acţiune duşmănoasă, fata (1) reapare, pentru a reveni în 12 la stare favorabilă, restabilind echilibrul, de data asta definitiv, în 14, după ce în 13 fata (2) duşmană fusese înlăturată.

Se cristalizează deci opt segmente narative, după cum urmează : S.n. 1 constituit din s.e. 1 ; s.n. 2 constituit din s.e. 2, 3 şi 4 ; s.n. 3 constituit din s.e. 5 ; s.n. 4 constituit din s.e. 6 ; s.n. 5 constituit din s.e. 7 ; s.n. 6 constituit din s.e. 8, 9 şi 10 ; s.n. 7 constituit din s.e. 11 ; şi s.n. 8 constituit din s.e. 12, 13 şi 14. Acestor s.n. li se asociază mărci semantice de un grad superior de generalitate, în felul următor : S.n. 1 şi 5 corespund mărcii ,,stare defavorabilă" ; s.n. 2 şi 6 corespund ,,pregătirii pentru recunoaştere" ; s.n. 3 şi 7 corespund ,,recunoaşterii", iar s.n. 4 şi 8 corespund ,,stării favorabile" (concretizate în actul căsătoriei). În cadrul s.n. 8 alăturarea la s.e. 12 a s.e. 13 şi 14 este, în înlănţuirea faptelor naraţiunii, datorată analogiei dintre caracterul violent al personajului dușmănos și caracterul de asemenea violent al modului în care el este înlăturat. În ceea ce privește semnificația s.e. 13 și 14, am spune că ele constituie pedala pe care naratorul apasă pentru a semnala faptul că succesiunea evenimentelor se oprește aici. În ipoteza unei continuări a basmului, s.e. 13 și 14 ar putea fi ignorate.

Observăm că aici, spre deosebire de ceea ce se întîmpla în cazul basmului „Șandor Viteaz de pe apă prins'', segmentele narative cu semnificație similară nu mai au totdeauna aceeași lungime (s.n. 4 este de lungime egală cu 1, în timp ce s.n. 8, echivalent semantic cu s.n. 4, este de lungime egală cu 3). Totuși, această derogare este foarte fragilă, deoarece, după cum am văzut, în structura s.n. 8, s.e. 13 și 14 au un rol accesoriu și pot fi, eventual, ignorate.

Putem conveni să reprezentăm situația s.n. în felul următor :

$$\begin{array}{ccccc:ccccc} 1 & & & & & & & & & 7 \\ 2 & - & 3 & - & 4 & 8 & - & 9 & - & 10 \\ 5 & & & & & & & & & 11 \\ 6 & & & & & 12 & - & 13 & - & 14 \end{array}$$

Linia punctată de la mijloc este o axă imaginară de cvasisimetrie a s.n., fiecare s.n. din stînga avînd în fața sa, în dreapta, s.n. de aceeași semnificație. Atît la stînga, cît și la dreapta acestei axe imaginare se manifestă o opoziție între cei ce exprimă starea de bine și echilibru și cei ce întrețin o stare de deteriorare și dezechilibru. Dar tensiunea acestei opoziții este mult mai mare la dreapta decît la stînga.

7. GENERAREA BASMULUI „CENUȘOTCĂ''

Introducem vocabularul terminal $V_T = \{\alpha, \beta, \gamma, \delta\}$ unde α, β, γ și δ sînt mărcile semantice degajate în paragraful precedent, după cum urmează : α = starea defavorabilă, β = pregătirea recunoașterii, γ = recunoașterea, δ = starea favorabilă. Desfășurarea basmului conduce la secvența $\alpha\beta\gamma\delta\alpha\beta\gamma\delta$. Punînd $\mu = \alpha\beta\gamma\delta$, secvența revine la μ^2, ceea ce sugerează recurența care conduce la limbajul $L = \{\mu^n\}_{n=1,2,\ldots}$. Acum putem considera un vocabular terminal mai simplu, $V_T = \{\mu\}$, și un vocabular neterminal format doar din axioma gramaticii : $V_N = \{A\}$. Va fi suficient să considerăm următoarele două reguli : $A \rightarrow A\mu$ și $A \rightarrow \mu$. Pentru a genera fraza μ^n vom aplica de $n-1$ ori prima regulă și apoi, o singură dată, regula a doua. Rezultă deci că limbajul L este cu un număr finit de stări.

Dacă, din motive de simetrie, considerăm că recurența secvenței $\mu = \alpha\beta\gamma\delta$ trebuie să se efectueze de un număr par de ori, sîntem conduși la limbajul $L = \{\mu^{2n}\}_{n=1,2\ldots}$, care se dovedește a fi tot un limbaj cu un număr finit de stări. Acest limbaj răspunde cerinței de a avea o alternare a secvențelor cu o tensiune scăzută a opoziției dintre starea de echilibru și cea de deteriorare față de secvențele cu o tensiune ridicată a aceleiași opoziții.

Într-adevăr, fie $V_T = \{\mu\}$, $V_N = \{A, B, C\}$, iar $\mathfrak{R}$ formată din regulile

$$\begin{aligned} A &\to B\mu \quad (1)\\ B &\to A\mu \quad (2)\\ A &\to C\mu \quad (3)\\ C &\to \mu \quad (4) \end{aligned}$$

Putem porni procesul de generare fie cu regula (3), fie cu regula (1). Dacă pornim cu regula (3), generarea conduce după doi paşi la fraza μ^2:

$$A \xrightarrow{3} C\mu \xrightarrow{4} \mu^2.$$

Dacă pornim cu regula (1), putem repeta de n ori aplicarea regulilor (1) şi (2), după care sîntem obligaţi să aplicăm regula (3) şi să încheiem procesul de generare prin regula (4):

$$A \xrightarrow{1} B\mu \xrightarrow{2} A\mu^2 \xrightarrow{1} B\mu^3 \xrightarrow{2} A\mu^4 \xrightarrow{1} \ldots \xrightarrow{1} B\mu^{2n-1} \xrightarrow{2} A\mu^{2n} \xrightarrow{3} C\mu^{2n+1} \xrightarrow{4} \mu^{2n+2}$$

Se observă că, deşi limbajul şi-a păstrat caracterul de limbaj cu un număr finit de stări, generarea sa s-a complicat, fiind necesare patru reguli în loc de două (ca la limbajul precedent) şi patru simboluri neterminale în loc de unul singur, cît a fost suficient pentru generarea limbajului precedent. Se confirmă din nou faptul, deja observat, că restricţiile de simetrie impuse unei structuri narative sînt de natură să complice tipul de gramatică prin intermediul căreia putem simula recurenţele care se manifestă în structura narativă considerată.

Este interesant de observat faptul că, în ipoteza adoptată mai sus, ipoteză care ne-a condus la considerarea exclusivă a secvenţelor de lungime pară (pentru a da posibilitatea grupării termenilor în perechi în cadrul cărora se manifestă o diferenţă de tensiune a opoziţiilor dintre starea de echilibru şi cea de deteriorare), infinitatea limbajului $\{\mu^{2n}\}_{n=1,2\ldots}$ a fost obţinută în absenţa oricărei reguli cu autoincluziune; însă autoincluziunea este totuşi asigurată prin compunerea primelor două reguli ale gramaticii, compunere care conduce la „regula sumă" $A \to A\mu^2$, care este, evident, o regulă cu autoincluziune.

Trebuie să observăm că natura unui limbaj nu poate fi determinată cunoscînd doar o gramatică a acestui limbaj. Astfel, din faptul că o gramatică G nu este cu un număr finit de stări nu rezultă că limbajul generat de G nu este cu un număr finit de stări. Proprietatea de autoincluziune promite să se distingă limbajele cu un număr finit de stări de limbajele independente de context care nu sînt cu un număr finit de stări. Dar pentru aceasta este nevoie să utilizăm conceptul de derivaţie cu autoincluziune. Să presupunem că, fiind dată o gramatică G independentă de context, $G = \langle V_T, V_N, A, \mathfrak{R} \rangle$, există un simbol $B \in V_N$ şi o frază de forma xBy, unde x şi y sînt fraze pe vocabularul total, nu amîndouă nule, iar fraza xBy derivă, în raport cu G, din simbolul B. În aceste condiţii, spunem că derivaţia lui xBy din B este, în G, cu autoincluziune. Este clar că o regulă cu autoincluziune este un caz particular de derivaţie cu autoincluziune. Se observă că în gramatica de mai sus a limbajului $\{\mu^{2n}\}_{n=1,2\ldots}$ nu există nici o regulă cu autoincluziune, dar există o derivaţie cu autoincluziune, aceea a lui $A\mu^2$ din A. Derivaţia cu autoincluziune a lui xBy din B se zice nedegenerată dacă x şi y sînt amîndouă fraze nenule. Se poate arăta ([14], p. 61) că un limbaj independent de context este cu un număr finit de stări dacă poate fi generat cu cel puţin o gramatică independentă de context care nu conţine nici o derivaţie nedegenerată cu autoincluziune. Gramatica cu care am generat mai sus limbajul $\{\mu^{2n}\}$ nu conţine nici o derivaţie nedegenerată cu autoincluziune, deci şi pe această cale se verifică faptul că limbajul respectiv este cu un număr finit de stări.

Existenţa, într-o gramatică independentă de context, a unei derivaţii cu autoincluziune este o condiţie necesară ca limbajul generat de acea gramatică să fie infinit.

8. ALEGEREA SEGMENTELOR NARATIVE ŞI A SEMNIFICAŢIILOR LOR ÎN BASMUL „PATRU ŢIN PE OPT" [C]

Deşi este un text de proză scurtă, în care întîmplările sînt mai puţin spectaculoase şi consistente, iar construcţia este aparent mai simplă, o analiză după aceleaşi criterii dezvăluie o structurare asemănătoare celeia din basmele anterior analizate. Avem următoarea succesiune de s.e. : 1. Împăratul pune o întrebare al cărei răspuns promite că va fi răsplătit. 2. Un om din preajmă transmite întrebarea fetei lui, 3. care intră în felul acesta în acţiune, dînd răspunsul aşteptat. 4. Atunci împăratul sondează isteţimea fetei printr-o nouă probă, 5. la care ea găseşte iarăşi soluţia. 6. A treia probă din partea împăratului 7. pare a confirma deplin isteţimea fetei. 8. Împăratul o ia în căsătorie, 9. dar el condiţionează bunul mers al familiei de neamestecul soţiei lui în treburile judecătoreşti ale curţii. 10. Soţia însă intervine într-o astfel de situaţie şi 11. ca urmare împăratul hotărăşte înlăturarea ei. 12. Cu aceeaşi isteţime de care a dat dovadă ea reuşeşte să schimbe hotărîrea împăratului. 13. Căsătoria este păstrată.

Segmentele narative se configurează în modul următor. Un prim segment narativ este constituit din s.e. 1 şi 2 (s.e. 2 se alătură cu valoare de explicitare s.e. 1), cu semnificaţia declanşării punerii la încercare. Urmează trei s.n. de lungime egală cu 2 : s.n. 2 format din s.e. 2 şi 3, s.n. 3 format din s.e. 4 şi 5, s.n. 4 format din s.e. 6 şi 7. Fiecare dintre aceste trei s.n. are semnificaţia unei probe de isteţime, o astfel de probă fiind alcătuită din cîte o întrebare (respectiv s.e. 1, 4 şi 6) şi cîte un răspuns (respectiv s.e. 3, 5 şi 7). S.n. 5 se reduce la s.e. 8 şi semnifică rezultatul pozitiv al încercării. Tot ce se întîmplă de aici mai departe este o repetare a aceleiaşi succesiuni de situaţii, însă într-o altă organizare a segmentelor evenimente. S.n. 6 se constituie din s.e. 9 şi repetă semnificaţia s.n. 1 ; s.n. 7, 8 şi 9 se constituie din s.e. 10, 11 şi respectiv 12 şi repetă semnificaţiile s.n. 2, 3 respectiv 4, iar s.n. 10 se constituie din s.e. 13 şi repetă semnificaţia s.n. 5.

Şi de data aceasta, o axă imaginară de cvasisimetrie separă primele cinci s.n. de următoarele cinci s.n.

$$\begin{array}{rcl} 1 - 2 & : & 9 \\ 2 - 3,\ 4 - 5,\ 6 - 7 & : & 10,\ 11,\ 12 \\ 8 & : & 13 \end{array}$$

Ca și în basmul precedent analizat, se observă și aici diferența de lungime a celor mai multe s.n. cu semnificație similară, în contrast cu situația din „Șandor Viteaz de pe apă prins", unde s.n. corespondente aveau totdeauna aceeași lungime.

9. GRAMATICI MATRICIALE ȘI LIMBAJE DEPENDENTE DE CONTEXT

După cum vom vedea în paragraful următor, generarea basmului „Patru țin pe opt" pune în mișcare gramatici de o complexitate mai mare decît cele folosite în generarea basmelor luate în considerare anterior. Pentru a face față acestor cerințe, vom aminti cîteva noțiuni și rezultate privind gramaticile matriciale și limbajele dependente de context.

Gramaticile generative considerate pînă acum nu impuneau nici o restricție ordinii în care regulile urmau să fie aplicate. O posibilitate de a introduce o astfel de ordine o oferă gramaticile matriciale, introduse în [1] și studiate în [1], [3] și [4]. Fiecărui tip de gramatică a lui Chomsky i se poate asocia un tip corespunzător de gramatică matricială. În cele ce urmează, vom considera numai gramaticile matriciale asociate gramaticilor independente de context.

Fie $G = < V_T, V_N, A, \mathfrak{R} >$ o gramatică independentă de context. Vom numi *matrice* (*de ordinul* m) *pe* G ($m \geqslant 1$) orice mulțime ordonată $\{R_1, R_2, \ldots, R_m\}$ de reguli R_i din $\mathfrak{R}$ ($1 \leqslant i \leqslant m$). O *gramatică matricială* GM asociată lui G este, prin definiție, o mulțime finită de matrici pe G. Fiind date două fraze x și y pe vocabularul total al lui G, vom spune că *y derivă direct* din x prin GM dacă există o matrice $M = \{R_1, R_2, \ldots R_m\}$ din GM și un șir de fraze $z_1, \ldots, z_m$ pe vocabularul total, astfel încît

$$x \xrightarrow{R_1} z_1 \xrightarrow{R_2} z_2 \longrightarrow \ldots \xrightarrow{R_m} z_m = y.$$

În acest caz vom scrie

$$x \overset{M}{\Longrightarrow} y.$$

Vom spune că o *frază y derivă din fraza x prin GM* dacă există un șir de matrici $M_1, M_2, \ldots, M_k$ din GM și un șir $z_1, \ldots, z_k$ de fraze pe vocabularul total, astfel încît

$$x \overset{M_1}{\Longrightarrow} z_1 \overset{M_2}{\Longrightarrow} z_2 \Longrightarrow \ldots \overset{M_k}{\Longrightarrow} z_k = y.$$

În acest caz vom scrie

$$x \overset{GM}{\Longrightarrow} y \cdot$$

Limbajul $L(GM)$ generat de GM va fi, prin definiție, mulțimea frazelor terminale (adică pe vocabularul V_T) care derivă din axioma A prin gramatica matricială GM.

Un limbaj se zice matricial dacă există o gramatică matricială care-l generează.

Nu este greu de văzut că orice gramatică independentă de context este o gramatică matricială de un tip particular, în care fiecare matrice este formată dintr-o singură regulă şi fiecărei reguli îi corespunde o matrice. În acest caz particular, limbajul generat de gramatica matricială coincide cu limbajul generat de gramatica independentă de context căreia aceasta i s-a asociat. Rezultă că orice limbaj independent de context este un limbaj matricial. Există însă limbaje matriciale care nu sînt independente de context, după cum vom vedea chiar în procesul de generare a basmului „Patru ţin pe opt".

Raportul dintre limbajele matriciale şi limbajele dependente de context a fost clarificat în [3] şi [4], unde s-a stabilit că orice limbaj matricial este un limbaj dependent de context, dar există limbaje dependente de context care nu sînt limbaje matriciale. Rezultă că clasa limbajelor matriciale este strict intermediară între clasa limbajelor independente de context şi aceea a limbajelor dependente de context. Tocmai în acest fapt stă interesul deosebit al acestei clase de limbaje, cuprinse între o clasă prea restrictivă şi alta prea largă.

Deoarece vom fi confruntaţi cu unele limbaje care nu sînt independente de context, avem nevoie de un criteriu cu ajutorul căruia să putem testa relativ uşor apartenenţa unui limbaj la clasa limbajelor care nu sînt independente de context. Un astfel de criteriu ne este furnizat de următoarea teoremă din [2] (a se vedea şi [14], p. 57, sau [4], p. 192):

Dacă L este un limbaj infinit, independent de context pe vocabularul V, atunci există două numere naturale p şi q astfel încît, pentru orice frază x din L de lungime mai mare decît p, să avem o reprezentare de forma

$$x = y_1 z_1 w z_2 y_2$$

unde y_1, z_1, w, z_2 şi y_2 sînt fraze pe vocabularul V, fraza w este nenulă, cel puţin una din frazele z_1, z_2 este nenulă, lungimea frazei $z_1 w z_2$ este mai mică sau egală cu q, iar frazele de forma

$$y_1 z_1^n w z_2^n y_2$$

aparţin limbajului L oricare ar fi numărul natural n.

După cum se observă, acest criteriu dă o condiţie necesară ca un limbaj să fie independent de context. El va fi folosit în forma sa negativă, adică pentru a găsi acele limbaje care nu-l satisfac şi, deci, nu sînt independente de context.

10. GENERAREA BASMULUI „PATRU ŢIN PE OPT"

Din analiza dezvoltată într-un paragraf precedent, se degajează următoarele mărci semantice ale basmului în discuţie: α = declanşarea unei puneri la încercare, β = probă de isteţime, γ = rezultat pozitiv al încercării. Vom alege aşadar vocabularul terminal $V_T = \{\alpha, \beta, \gamma\}$, pe care basmul „Patru țin pe opt” se reprezintă prin fraza $\alpha\beta^3\gamma\,\alpha\beta^3\gamma$. Două aspecte par aici esențiale: caracterul simbolic al cifrei 3 și repetarea secvenței $\alpha\beta^3\gamma$. Este greu de închipuit o lectură a basmului care să ignoreze aceste două trăsături ale lui. Oricum ne-am imagina continuarea acestui basm, „prelungirea sa infinită”, va trebui să ne supunem acestor două restricții de simetrie impuse structurii sale. Aceasta înseamnă că exponentul lui β va trebui să fie același multiplu n de 3 în fiecare dintre cele două apariții ale lui β, iar secvența $\alpha\beta^{3^n}\gamma$ va fi repetată cel puțin o dată. Rămîne însă la latitudinea noastră posibilitatea de a interpreta repetarea secvenței $\alpha\beta^3\gamma$ de un număr *arbitrar* de ori mai mare sau egal cu 2 sau de un număr *par* arbitrar de ori mai mare sau egal cu doi. Evident, în a doua variantă a alternativei apare o restricție suplimentară de simetrie structurală, fapt care ar putea să aibă consecințe în ceea ce privește complexitatea gramaticii generative care permite generarea prelungirii infinite a basmului.

După cum se observă, spre deosebire de basmele precedente, unde prelungirea infinită se realiza cu ajutorul unei singure recurențe, aici avem de luat în considerare două recurențe, una relativă la β, alta relativă la secvența $\alpha\beta^3\gamma$.

Vom căuta mai întîi să vedem ce se întîmplă în cazul mai simplu în care facem abstracție de posibilitatea celei de a doua recurențe. Cu alte cuvinte, vom reprezenta prelungirea infinită a basmului prin limbajul L format din frazele de forma $\alpha\beta^{3^n}\gamma\,\alpha\beta^{3^n}\gamma$ $(n=1,2,\ldots)$. Vom începe discuția cu un rezultat negativ: limbajul L_1 nu este cu un număr finit de stări. În acest scop, va fi suficient să arătăm că numărul claselor de distribuție la dreapta în raport cu limbajul L_1 este infinit (a se vedea discuția procesului de generare a basmului „Cenușotcă”). Procedînd prin reducere la absurd, să admitem că numărul claselor de distribuție la dreapta în raport cu L_1 este finit. Aceasta înseamnă că în șirul infinit de fraze

$$\beta^3,\ \beta^6,\ \beta^9,\ldots\beta^{3^m},\ldots,\beta^{3^n},\ldots\ \beta^{3^p},\ldots$$

există două fraze distincte, fie ele β^{3^m} și β^{3^p}, care au aceeași distribuție la dreapta în raport cu L_1. Din faptul că fraza $\alpha\beta^{3^m}\gamma\,\alpha\beta^{3^m}\gamma$ aparține lui L_1 va rezulta că și fraza $\alpha\beta^{3^p}\gamma\,\alpha\beta^{3^m}\gamma$ $(m\neq p)$ aparține limbajului L_1, fapt care vine în contradicție cu definiția limbajului L_1. Deci limbajul L_1 nu este cu un număr finit de stări.

Următoarea întrebare se referă la faptul dacă limbajul L_1 este independent de context. Vom arăta că răspunsul este afirmativ. Fie vocabularul neterminal $V_N=\{A,\ B,\ C\}$, A fiind axioma gramaticii, și fie mulțimea $\mathfrak{R}$ formată din următoarele patru reguli:

$$\begin{array}{ll}
A \to \alpha B & (1)\\
B \to \beta^3\, C\, \beta^3\, \gamma & (2)\\
C \to \gamma\,\alpha & (3)\\
C \to \beta^3\, C\, \beta^3 & (4)
\end{array}$$

Vom arăta că gramatica $G=\langle V_T,\ V_N,\ A,\ \mathfrak{R}\rangle$ generează limbajul L_1. Procesul de generare începe obligatoriu cu primele două reguli, după care se poate continua fie cu regula (3), fie cu regula (4). Dacă alegem continuarea cu regula (3), procesul de generare se încheie, regula (3) fiind terminală :

$$A \xrightarrow{1} \alpha B \xrightarrow{2} \alpha\, \beta^3\, C\, \beta^3\gamma \xrightarrow{3} \alpha\beta^3\gamma\alpha\beta^3\gamma.$$

Dacă alegem continuarea cu regula (4), singura regulă cu autoincluziune din gramatica G, atunci, aplicînd regula (4) de $n-1$ ori şi apoi regula (3), vom genera fraza $\alpha\beta^{3^n}\gamma\ \alpha\beta^{3^n}\gamma$, unde n este un număr natural mai mare ca 1 :

$$A \xrightarrow{1} \alpha B \xrightarrow{2} \alpha\beta^3\, C\, \beta^3\gamma \xrightarrow{4} \alpha\beta^6\, C\, \beta^6\gamma \xrightarrow{4} \alpha\beta^9\, C\, \beta^9\gamma \xrightarrow{4} \dots$$

$$\xrightarrow{4} \alpha\beta^{3^n-1}\, C\, \beta^{3^n-1}\gamma \xrightarrow{4} \alpha\beta^{3^n}\, C\, \beta^{3^n}\gamma \xrightarrow{3} \alpha\beta^{3^n}\gamma\, \alpha\beta^{3^n}\gamma.$$

Deoarece toate cele patru reguli din G sînt independente de context, rezultă că G este o gramatică independentă de context, deci limbajul L_1 este independent de context.

Ne vom referi acum la posibilitatea de a combina recurenţa lui β^3 cu recurenţa secvenţei $\alpha\beta^3\gamma$. Această problemă ne conduce mai întîi la considerarea unor limbaje de forma

$$L_2^m = \{\alpha\beta^{3^n}\gamma\ \alpha\beta^{3^n}\ \gamma \dots \alpha\beta^{3^n}\ \gamma\}_{n=1,2,\dots}$$

unde m arată de cîte ori se repetă secvenţa $\alpha\beta^{3^n}\gamma$. Există motive serioase de a da lui m valori oricît de mari, deoarece atîta vreme cît rezultatul unui şir de probe de încercare (adică a unui β^{3^s}) este pozitiv (marca semantică γ) apare temeiul unui nou şir de probe de încercare ş.a.m.d. Cazul particular $m=1$ conduce, după cum este uşor de văzut, la un limbaj cu un număr finit de stări. Cazul $m=2$ a fost tratat mai sus şi a condus la un limbaj independent de context care nu este cu un număr finit de stări. Vom trata acum cazul $m=4$ şi vom arăta că el conduce la o situaţie calitativ nouă, aceea a unui limbaj dependent de context care nu este independent de context. Ne vom da seama cu acest prilej că pentru $m=3, 5, 6, 7, \dots$ nu mai este nevoie de o discuţie specială, repetîndu-se situaţia din cazul $m=4$. Evident, din punctul de vedere al simulării recurenţelor din basmul „Patru ţin pe opt'' sînt interesante cu deosebire valorile pare ale lui m; dar deoarece ele nu conduc la o situaţie calitativ diferită de aceea a valorilor impare, putem, în cele ce urmează, să neglijăm acest aspect.

Fie deci limbajul

$$L_2^4 = \{\ \alpha\beta^{3^n}\gamma\ \alpha\beta^{3^n}\ \gamma\ \alpha\beta^{3^n}\gamma\ \alpha\beta^{3^n}\gamma\},_{n=1,2,\dots}$$

Vom arăta mai întîi că L_2^4 este un limbaj matricial. Vom folosi vocabularul terminal $V_T = \{\alpha, \beta, \gamma\}$ şi vocabularul neterminal $V_N =$

$=\{A, B, C, D, E\}$, unde A este axioma gramaticii. Fie $\mathcal{R}$ mulţimea de reguli independente de context

$$\begin{array}{ll}
A \to \alpha\, B\, \gamma\alpha C\gamma\alpha D\gamma\alpha E\gamma & (1)\\
B \to \beta^3 B & (2)\\
C \to \beta^3 C & (3)\\
D \to \beta^3 D & (4)\\
E \to \beta^3 E & (5)\\
B \to \beta^3 & (6)\\
C \to \beta^3 & (7)\\
D \to \beta^3 & (8)\\
E \to \beta^3 & (9)
\end{array}$$

Gramaticii independente de context $G = \langle V_T, V_N, A, \mathcal{R} \rangle$ îi vom asocia gramatica matricială GM definită de matricile M_1, constituită din regula (1), M_2 constituită, în ordine, din regulile (2), (3), (4) şi (5), şi matricea M_3 constituită, în ordine, din regulile (6), (7), (8) şi (9).

Aplicînd lui A regula matricială M_1, obţinem fraza $\alpha B\gamma\alpha C\gamma\alpha D\gamma\alpha S\gamma$. Aplicînd acesteia de $n-1$ ori regula matricială M_2, obţinem fraza

$$\alpha\beta^{3(n-1)}\, B\,\gamma\alpha\beta^{3(n-1)}\, C\,\gamma\alpha\beta^{3(n-1)} D\gamma\alpha\beta^{3(n-1)}\, E\,\gamma$$

şi aplicînd acesteia regula matricială M_3 obţinem fraza

$$\alpha\, \beta^{3^n}\, \gamma\alpha\beta^{3^n}\, \gamma\alpha\beta^{3^n}\, \gamma\alpha\beta^{3^n}\, \gamma.$$

Rezultă că gramatica matricială GM generează limbajul L_2^4, deci L_2^4 este un limbaj matricial.

Deoarece orice limbaj matricial este dependent de context, rezultă că L_2^4 este un limbaj dependent de context.

Vom arăta acum că L_2^4 nu este un limbaj inoependent de context. Aici, 4 poate fi înlocuit cu orice exponent m mai mare ca 2. Din acest motiv, pentru a da demonstraţiei noastre forma cea mai scurtă posibilă, ne vom situa în cazul $m=3$, dar consideraţiile se extind, prin simple modificări de amănunte, la orice altă valoare a lui m mai mare ca 2. Să arătăm deci că L_2^3 nu este un limbaj independent de context. Vom proceda prin reducere la absurd şi vom presupune că L_2^3 este un limbaj independent de context. În acest caz, deoarece L_2^3 este un limbaj infinit, va rezulta, în virtutea unei teoreme amintite la sfîrşitul paragrafului precedent, că există două numere naturale p şi q cu proprietatea că pentru orice frază x din L_2^3, de lungime superioară lui p, avem o reprezentare de forma

$$x = y_1\, z_1\, w\, z_2\, y_2$$

unde w este o frază nenulă, cel puţin una din frazele z_1 şi z_2 este nenulă, fraza $z_1\, w\, z_2$ este de lungime inferioară lui q, iar frazele de forma

$$y_1\, z_1^n\, w\, z_2^n\, y_2$$

aparţin limbajului L_2^3 pentru orice n natural $\geqslant 1$.

Vom proceda în etape. Ținînd seama de forma lui x, avem, în cazul în care lungimea lui x este suficient de mare,

$$\text{(I)}\quad x = \alpha\, \beta^{3^s} \gamma\alpha\beta^{3^s} \gamma\alpha\beta^{3^s} \gamma = y_1 z_1 w z_2 y_2$$

a) Vom arăta că în (I) are loc cel puțin una dintre următoarele două situații : a$_1$) y_1 nu conține ultimul β din prima apariție a lui β^{3^s} ; a$_2$) y_2 nu conține primul β din ultima apariție a lui β^{3^s}. Într-adevăr, dacă n-ar fi așa, y_1 și y_2 ar fi de forma

$$\text{(II)}\quad y_1 = \alpha\beta^{3^s} u,\ y_2 = v\, \beta^{3^s}\gamma$$

iar $z_1\, w\, z_2$ ar fi o subfrază a lui $\gamma\alpha\beta^{3^s}\gamma\alpha$ (în general, spunem că x este o subfrază a lui y dacă există două fraze u_1 și u_2 cu proprietatea $y = u_1 x u_2$). Există deci două fraze t și y cu proprietatea

$$\gamma\alpha\beta^{3^s}\gamma\alpha = t\, z_1\, w\, z_2\, y$$

b) Dacă atît t cît și y conțin măcar cîte un β, atunci $z_1\, w\, z_2$ este o subfrază a lui β^{3^s}, u și v din (II) sînt respectiv de forma

$$u = \gamma\alpha\beta^{p},\ v = \beta^{r}\gamma\alpha$$

și, ținînd seama de (I) și (II), avem

$$x = y_1 z_1 w z_2 y_2 = \alpha\beta^{3^s}\gamma\alpha\beta^{p}\,\beta^{l}\,\beta^{r}\,\gamma\alpha\beta^{3^s}\gamma$$

unde

$$\beta^{l} = z_1\, w\, z_2,\ \text{deci}\ z_1 = \beta^{i},\ w = \beta^{j},\ z_2 = \beta^{k},\ i+j+k = l\ \text{și}$$

$$x_n = y_1 z_1^n\, w\, z_2^n\, y_2 = \alpha\beta^{3^s}\gamma\alpha\beta^{p}\,\beta^{ni}\,\beta^{j}\,\beta^{nk}\,\beta^{r}\,\gamma\alpha\beta^{3^s}\gamma$$

este o frază din L_2^3 pentru orice $n \geqslant 1$. Însă avem

$$x_n = \alpha\beta^{3^s}\gamma\alpha\beta^{p+j+r+n(i+k)}\gamma\alpha\beta^{3^s}\gamma$$

și apartenența lui x_n la L_2^3 implică egalitatea $p+j+r+n(i+k) = 3s$, ceea ce evident nu poate avea loc pentru *orice* valoare a lui n.

c) Dacă t conține cel puțin un β, iar y nu conține nici un β, atunci t va fi de forma

$$t = \gamma\alpha\beta^{i},$$

deci $z_1\, w\, z_2$ va fi o subfrază a lui $\beta^{3^s - i}\gamma\alpha$.

c$_1$) Dacă z_1 și z_2 nu conțin nici un β, atunci $z_1 w\, z_2 = \gamma\alpha$(dacă $z_1 \neq \omega$) sau z_2 este o subfrază nenulă a lui $\gamma\alpha$(dacă $z_1 = \omega$). În primul caz, z_1 conține singur pe γ, în al doilea caz z_2 conține cel puțin unul din elementele α și γ. Va rezulta că în fraza

$$\text{(III)} \quad x_n = y_1 z_1^n w z_2^n y_2,$$

în timp ce y_1 și y_2 conțin un număr fix de apariții ale lui α și γ, subfraza $z_1^n w z_2^n$ conține, pentru n destul de mare și pentru cel puțin unul din elementele α, γ, un număr oricît de mare de apariții neîntrerupte ale lui β. Această situație vine în contradicție cu structura frazelor din L_2^3, unde între două apariții ale lui α sau ale lui γ se află totdeauna niște apariții ale lui β. Deci, pentru n destul de mare, nu este posibilă apartenența lui x_n la limbajul L_2^3.

c$_2$) Dacă cel puțin una din frazele z_1, z_2 conține cel puțin un β, atunci în fraza x_n dată de (III) subfraza $z_1^n w z_2^n$ va conține un număr oricît de mare de apariții consecutive ale lui β (dacă n e destul de mare), dar aceste apariții consecutive ale lui β sînt separate prin apariții ale lui α și γ de puterea β^{3s} în expresia lui y_1 și de puterea β^{3s} în expresia lui y_2. Diferența dintre valorile exponenților lui β face și în acest caz imposibilă, pentru n destul de mare, apartenența lui x_n la L_2^3.

d) Dacă t nu conține nici un β, iar y conține cel puțin un β, discuția este simetrică celei de la punctul c. Se obține din nou concluzia că x_n nu poate aparține lui L_2^3, dacă n e destul de mare.

e) Am arătat astfel că are loc asertiunea de la punctul a. Rămîne să demonstrăm că nici în acest caz nu este satisfăcută condiția necesară ca limbajul L_2^3 să fie independent de context.

e$_1$) Să presupunem că în (I) y_1 nu conține ultimul β din primul β^{3s}. Rezultă că z_1 conține cel puțin un β din prima apariție a lui β^{3s}. Sînt posibile două situații :

e$_{11}$) $z_1 w z_2$ conține ca subfrază măcar unul din cei trei β^{3s} care apar în (I). În acest caz, lungimea $3s$ a lui β^{3s} n-ar putea fi mai mare decît lungimea lui $z_1 w z_2$, lungime care, la rîndul ei, nu poate fi mai mare decît q. Ar însemna să avem $3s \leqslant q$, ceea ce, pentru s destul de mare, devine imposibil.

e$_{12}$) $z_1 w z_2$ nu conține ca subfrază nici unul dintre cei trei β^{3s} care apar în (I). În aceste condiții, $z_1 w z_2$ nu întîlnește pe cel de al treilea β^{3s} din (I), deoarece în caz contrar, ținînd seama că z_1, deci și $z_1 w z_2$, întîlnește pe primul β^{3s} din (I), ar rezulta că cel de al doilea $\alpha\beta^{3s}$ din (I) este o subfrază a lui $z_1 w z_2$, în contradicție cu ipoteza. Urmează că, în (I), fraza y_2 conține ca subfrază pe cel de al treilea β^{3s}, deci în fraza x_n dată de (III), exponentul n influențează sigur exponentul lui β după prima apariție a lui α și nu influențeată exponentul lui β după ultima apariție a lui α. Mai precis, primul exponent al lui β poate deveni în (III) oricît de mare, dacă n este destul de mare, în timp ce ultimul exponent al lui β scapă de sub influența lui n, rămînînd constant egal cu $3s$. Deci, pentru n destul de mare fraza x_n dată de (III) nu aparține lui L_2^3.

e$_2$) Să presupunem că în (I) fraza y_2 nu conține primul β din ultima apariție a lui β^{3s}. Printr-un raționament simetric cu cel dezvoltat la punctul e$_1$, va rezulta și în acest caz o contradicție cu ipoteza că L_2^3 este un limbaj independent de context.

Rezumînd, constatăm că în toate cazurile ipoteza că L_2^3 ar fi un limbaj independent de context s-a dovedit a fi falsă. Deci L_2^3 nu este un limbaj independent de context.

Observaţie. Problema pe care am rezolvat-o mai sus prezintă o anumită analogie cu problema apartenenţei limbajului $\{a^n b^n a^n\}_{n=1,2,\ldots}$ la clasa limbajelor care nu sînt independente de context (vezi, de exemplu, [4], p. 193, sau [14], p. 122). Totuşi, o comparaţie a abordării noastre cu cea din [4] sau [14] arată diferenţa de natură tehnică dintre cele două probleme.

După cum se poate vedea, gradul înalt de complexitate care apare în structura generativă a basmului ,,Patru ţin pe opt'' provine din faptul că recurenţa secvenţei β este de fiecare dată de aceeaşi lungime (egală cu $3s$), dar două apariţii consecutive ale lui β^{3s} sînt totdeauna separate (de aceeaşi secvenţă egală cu $\gamma\alpha$), numărul acestor apariţii putînd fi superior lui 2. Amintindu-ne de semnificaţia lui α (declanşarea punerii la încercare) şi a lui γ (rezultatul pozitiv al încercării), apreciem ca esenţială apariţia lui γ după fiecare β^{3s}, deoarece tocmai faptul că şirul de $3s$ probe de încercare are un rezultat pozitiv, eroul dovedindu-se apt să le facă faţă, determină supunerea lui la un nou şir de probe de încercare.

Problema care urmează ca grad de complexitate este aceea în care considerăm simultan toate repetările posibile ale secvenţei $\alpha\beta^{3s}\gamma$, cu alte cuvinte reprezentăm prelungirea infinită a basmului prin limbajul L_3 format din mulţimea tuturor frazelor de forma

$$(\alpha\beta^{3s}\gamma)^n,$$

unde s şi n variază independent unul de altul, de la 1 la ∞. Considerarea acestui limbaj apare legitimă în legătură cu faptul că rezultatul pozitiv γ al şirului β^{3s} de probe de încercare cere declanşarea α a unui nou şir de probe de încercare şi aceasta în mod nelimitat. Vom renunţa însă să mai abordăm această problemă aici, observînd doar că, pentru fiecare valoare fixă a lui n, primim un limbaj al unuia din tipurile deja studiate (limbaj cu un număr finit de stări pentru $n = 1$, limbaj independent de context pentru $n = 2$, limbaje matriciale care nu sînt independente de context, pentru orice valoare a lui n mai mare decît 3).

LA GRAMMAIRE DU CONTE POPULAIRE (I)

RÉSUMÉ

Le but de ce travail est de décrire une possibilité de combiner le principe de la polysémie du texte littéraire avec les exigences de l'analyse scientifique du texte. L'instrument de base de cette investigation est la théorie des grammaires génératives. On envisage six contes populaires roumains et pour chacun d'eux on adopte une segmentation en événements élémentaires (les plus petits segments naratifs) ayant un caractère essentiellement prédicatif. Dans une deuxième étape, on passe à un niveau plus haut d'abstraction, en adoptant une nouvelle segmentation, dont les segments sont obtenus par concaténation, en partant des événe-

ments élémentaires. Les marques sémantiques de ces nouveaux segments ont une nature plus abstraite et dépendent dans une plus grande mesure de la lecture adoptée. La syntaxe de ces marques sémantiques est caractérisée par certaines répétitions qui permettent, dans une troisième étape. l'introduction d'une relation d'équivalence dans l'ensemble des marques sémantiques.

A l'aide de cette relation d'équivalence, on peut imaginer des règles récursives, afin de simuler diverses possibilités de continuer le conte envisagé et diverses relations entre les variantes du conte. C'est justement le point de départ du stade génératif, ou l'ensemble des marques sémantiques (obtenues par des méthodes qui ressemblent à celles de V. Propp et de ses continuateurs) devient le vocabulaire terminal des diverses grammaires génératives qui décrivent le conte populaire comme un procès mieux que comme un objet. La méthode est essentiellement globale et permet de comparer plusieurs contes et plusieurs lectures d'un même conte, tout en concervant le même terme de référence : la hiérarchie chomskyenne des grammaires formelles et des langages formels.

L' un des résultats principaux de notre recherche est en quelque sorte paradoxal. Il s'agit de la relation entre la tendance vers symétrie et la tendance vers récursivité. On montre que plus l'organisation d'un conte est symétrique, plus la grammaire simulant les répétitons de ce conte est compliquée. Un rôle important est joué dans cette question par les nombres magiques des contes populaires roumains (comme, par exemple, le nombre 3). Lorsque les symétries sont très fortes, la grammaire générative associée n'est pas indépendente de contexte.

De cette manière, on obtient une possibilité de construire une typologie générative des contes populaires.

En dépit du fait que le point de vue génératif n'est pas nouveau dans l'étude des structures naratives, cette recherche prétend l'originalité de l'importance qu'elle accorde aux aspects récursifs et des procédés techniques par lesquels l'étude de ces aspects est realisée.

Cet article est la première partie d'un travail dont la deuxième partie sera publiée dans la fascicule prochaine de ce périodique.

Les paragraphes 4,6,8,11,14 et 16 appartiennent au premier auteur, tandis que les autres paragraphes appartiennent au deuxième auteur.

La bibliographie et les notes seront données à la fin de la deuxième partie.

CONTRIBUȚII LA CERCETAREA FOLCLORULUI COPIILOR *

EUGENIA CERNEA

Abordînd folclorul copiilor în anul 1970, ne-am început cercetările de la punctul la care s-au oprit, în primul rînd, folcloriștii muzicologi care se preocupaseră pînă atunci de acest domeniu, și anume Constantin Brăiloiu [1], Emilia Comișel [2] și Ghizela Sulițeanu [3].

Lui Constantin Brăiloiu și celor mai de seamă discipoli ai săi — Tiberiu Alexandru, Harry Brauner, Ilarion Cocișu și Emilia Comișel — le datorăm prima serie de piese din folclorul copiilor, înregistrate pe fonograf (218 la număr) [4] datînd din anii 1932—1946, la care s-a adăugat un număr de 652 fișe de notații după auz ale Emiliei Comișel, efectuate între anii 1939—1944[5]. Această zestre a fost îmbogățită cu încă 536 piese înre-

---

* Studiul de față tratează unele din problemele expuse în comunicarea ținută de autoare în 21 iunie 1972, în cadrul ședințelor de comunicări ale Institutului de etnografie și folclor.

[1] *La rythmique enfantine. Notion liminaires*, în ,,Les Colloques de Wégimont'', an. I, 1954—1955, Paris—Bruxelles, Ed. Elsevier, 1956, apud. Em. Comișel, *Constantin Brăiloiu, Opere*, București, Ed. muzicală, 1967. Aceeași temă a fost tratată și de Al. Bogdan, *Ritmica cîntecelor de copii*, Analele Acad. Române, tom. XXVIII, 1905.

[2] *Folclor muzical*, București, Ed. didactică și pedagogică, 1967, cap. *Ritmul copiilor* (p. 166—174) și *Folclorul copiilor* (p. 259—269).

[3] *Kinestezia și ritmica folclorului copiilor*, în ,,Revista de etnografie și folclor'' an. XIII, nr. 3, 1968, p. 211—227, probleme pe care autoarea le tratează și în comunicările : *La valeur d'un temps rythmique primaire dans le processus de la perception musicale des enfants*, ,,Zbornik Kongresa S.U.F.J.'', Rad XVII, Porec, Zagreb, R.S.F. Iugoslavia, 1970, p. 467—474, și *The Role of the Folklore Repertory for Children in the Formation of Muzical Perception*, comunicare la Cel de al IX-lea Congres internațional de științe antropologice și etnografice, Chicago, august 1973.

[4] Repartizate pe zone astfel : *Brașov* (Drăgus, Arpașul de Sus, Peștera, Agnita, Veneția de Sus) 62 piese ; *Prahova* (Izvoare, Trăisteni, Opăriți, Ploiești) 26 piese ; *Gorj* (Cîmpu-Fomii, Arcani) 25 piese ; *Năsăud* (Șanț) 15 piese ; *Dolj* (Goicea Mare) 14 piese ; *Ialomița* (Slobozia, Bordușani) 11 piese ; *Teleorman* (Mavrodin, Plopii-Săvitești) 9 piese ; *Hunedoara* (Clopotiva) 8 piese ; *Argeș* (Mihăilești, Boteni, Drăghici) 7 piese ; *Caraș-Severin* (Marga) 6 piese ; *Maramureș* (Cuhea) 8 piese ; *Tulcea* (Casimcea, Războieni) 3 piese ; *Suceava* (Frumosu) 2 piese ; *Galați* (Tutova) 1 piesă.

Numărul de piese cu care au colaborat folcloriștii este următorul : Constantin Brăiloiu — 50 piese, Emilia Comisel — 60 piese, Tiberiu Alexandru — 35 piese, Harry Brauner — 30 piese, Ilarion Cocișu — 29 piese, Const. Bugeanu — 3 piese, A. Boroianu — 1 piesă.

[5] *Teleorman* (Olteni, Peret, Plosca, T. Măgurele, Mavrodin, Dobrogostea, Orbeasca de Jos, Pleașov, Piatra, Buzescu) 187 piese ; *Tulcea* (Tulcea, Niculițel, Regele Carol, Cataloi, Isac-

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 4, p. 279—297, București, 1973

gistrate pe magnetofon între anii 1956—1970 în cadrul cercetărilor Institutului de etnografie și folclor [6].

În anii 1971—1972 am întreprins o serie de culegeri de teren pe această temă, înregistrînd 1650 piese (între care 312 de la copii de 18 naționalități) și 250 notații. La culegerea folclorului copiilor în limbile apusene a colaborat Tamara Adler.

Cercetările ne-au impus rezolvarea unor probleme, și anume : stabilirea domeniului pe care îl cuprinde folclorul copiilor și odată cu aceasta definirea obiectului, ambele probleme legîndu-se direct de clasificarea materialului. În acest sens am cuprins în raza studiului nostru toate categoriile care fac parte din viața folclorică specific copilărească : manifestările tradiționale de comportament față de viețuitoare, de mediul natural, cosmic și social înconjurător și jocurile de copii, acestea în aspectul lor cel mai adesea sincretic : versuri cîntate, scandate sau recitate, dialoguri în proză, mimă, jocuri de dicțiune, acțiuni dramatice, coregrafice, improvizații dramatice, jocuri scrise, jocuri de dispută a aptitudinilor sportive, a performanțelor de dibăcie manuală (cu sau fără recuzită), a promptitudinii de gîndire, a perspicacității, jocuri cu jucării, confecționare de jucării etc. Pentru a delimita domeniul de cercetare a fost necesar să desprindem din repertoriul copiilor, după criterii funcționale riguroase, categoriile folclorului copilăresc propriu-zis și să analizăm în fiecare caz în parte raportul existent între folclorul copiilor și cel al adulților în zonele de interferență a lor, considerînd vîrsta copilăriei, în general, pînă la 14 ani.

De asemenea am considerat necesară o cercetare comparativă și retrospectivă, manifestările folclorice ale copiilor fiind de vîrste foarte diferite, unele cu o vechime apreciabilă, avînd uneori o arie de circulație europeană sau chiar și mai întinsă [7], tot așa ca și a motivelor de basm.

---

cea, Casimcea, Rahman, Veterani, Somova, Gorgova, Ienisala) 66 piese ; *Prahova* (Drajna de Jos, Izvoare, Ploiești, Văleni, Ogretin, Opăriți, Teișani, Albești, Colceag, Gornetu, Măneci-Ungureni, Măneci-Pămînteni, Homorîci, Moreni, Vărliteu) 128 piese ; *Dîmbovița* (Vulcana-Pandele, Valea Voievozilor, Tîrgoviște, Șatînga, Răzvodu de Jos, Ghergani, Doicești, Cornățel, Ciolăneștii din Vale, Runcu) 45 piese ; *Ialomița* (Perișoru, Poiana, Grindeș) 21 piese ; *Ilfov* (Măgurele, Gîștești) 14 piese ; *Satu-Mare* (Negrești, Certeze, Tîrșolț) 13 piese ; *Galați* (Tutova, Smulți) 13 piese ; *Vîlcea* (Vlădești) 11 piese ; *București* (oraș) 8 piese ; *Constanța* (oraș) 6 piese ; *Argeș* (Pitești) 4 piese ; *Bihor* (Vîrciorog) 1 piesă.

[6] Repartizate pe zone astfel : *Argeș* (Scundu, Furești, Rucăr, Cîmpulung, Boteni, Tomuleni) 90 piese ; *Sibiu* (Sibiel, Veștem, Blăjel, Dîrlos) 86 piese ; *Ialomița* (Lupșani, Tăriceni) 60 piese ; *Maramureș* (Văleni, Șurdești, Făurești) 50 piese ; *Dolj* (Bîrca) 31 piese ; *Gorj* (Cîmpofeni, Runcu, Ceaurul) 27 piese ; *Ilfov* (Cocioc, Brănești, Popești-Leordeni, Malu, Balotești) 23 piese ; *Constanța* (Hagieni, Tătaru, Osmancea, Ciocîrlia de Jos) 43 piese ; *Brașov* (Drăguș, Brașov) 20 piese ; *Iași* (Răducăneni, Moșna) 18 piese ; *Brăila* (Kogălniceanu) 15 piese; *Suceava* (Fundu-Moldovii) 13 piese ; *Mehedinți* (Lupșa de Sus, Ada-Kaleh) 13 piese ; *Prahova* (Gura Teghii) 11 piese ; *Cluj* (Sînpaul) 11 piese ; *Vaslui* (Dodești) 8 piese ; *Caraș-Severin* (Sasca Montană) 7 piese ; *Buzău* (Vintileasa — Nerulele) 6 piese ; *Dîmbovița* (Tîrgoviște) 3 piese ; *Vrancea* (Nereju) 1 piesă.

Contribuția numerică a folcloriștilor este următoarea : Ghizela Sulițeanu — 387 piese, Emilia Comișel — 52 piese, Iosif Herțea — 31 piese, Eugenia Cernea — 27 piese, Vasile D. Nicolescu și Florin Georgescu — 14 piese, Radu Niculescu — 11 piese, Elisabeta Nestor — 7 piese, Nicolae Rădulescu — 7 piese, Mariana Kahane — 5 piese, Cornel Georgescu — 3 piese, Adriana Sachelarie — 2 piese, Adrian Vicol — 1 piesă.

[7] Spre exemplu *țintarul* (*In car, de-a carul* sau *în țințari* la T. Pamfile, *Jocuri de copii*, publicat în ,,Analele Academiei Române'', tom. XXVIII, 1906, p. 279) pe care copiii englezi îl practică sub numele de *Nine Men's Morris* era de mult cunoscut ca un joc al păstorilor englezi ;

La acestea, evident, se adaugă analiza structurală şi stilistică a mijloacelor specifice de expresie ale fiecărei categorii de manifestare incluse în complexul vieţii folclorice copilăreşti.

Am ales pentru a prezenta în articolul de faţă cîteva din aspectele interesante de integrare în folclorul copiilor a unor specii, teme, structuri sau motive aparţinînd maturilor. Le considerăm ca făcînd parte din folclorul copiilor atunci cînd ele, prin adaptarea la care sînt supuse în mediul copiilor, capătă noi funcţii, specifice copilăreşti, se integrează în formele şi limbajul folcloric al copiilor [8].

Dăm ca exemplu o poveste.

Pînă în prezent se pare că nu există poveşti ale copiilor, ci doar poveşti *pentru copii* [9].

mg. 4000 I nnn Inf. Maria Pop, 17 ani

Culeg. E. Cernea, Bran, 1971 Şimleul Silvaniei—Sălaj

Povestea fătuţei

,,O fost odată o fătuţă şi s-o spălat pe picioruţe. Îi spune mama : ,,Du-te, prinde puicuţa" !

— Nu mă duc, că mă murdăresc pe picioruţe.

— Du-t'e, că t'e-oi spăla io !

Să duce fătuţa şi prinde puicuţa.

— Mamă, spală-mă pă picioruţe !

— Nu te spăl.

Mere la n'en'ea :

— N'en'e, bate-o pă mama, că nu mă spală pă picioruţe !

— N-o bat.

Mere la rug :

— Rugule, roagă-l pe n'en'ea ! N'en'ea n-o bate pă mama, mama nu mă spală pe picioruţe.

— Nu-l rog.

Mere la capre :

— Capre, rod'eţi rugu ! Rugu nu-l roagă pă n'en'ea, n'en'ea n-o bate pă mama, mama nu mă spală pă picioruţe.

---

care îi scrijeleau pătratele în ţărînă în sec. XVI, cînd Shakespeare îl insera în versurile *Visului unei nopţi de vară* (Alice Bertha Gomme, *The Traditional Games of England, Scotland and Ireland*, Londra, 1894—1898, republicat la NewYork, 1964, vol. I, p. 414—419).

De asemenea obiceiul folcloric larg practicat de copiii români pentru scoaterea apei din urechi după scăldat, descris de I. Creangă în *Amintiri din copilărie* (Iaşi, 1892, p. 65), era sau devenea cunoscut în sec. I al erei noastre prin scrierile lui Caius Plinius Secundus (I. Aurel Candrea, *Spicuiri din folclorul român. Reminiscenţe romane*, în ,,Izvoraşul", an. XX, 1939, nr. 1, p. 10—15.

[8] În ce priveşte folclorul obiceiurilor la copii, considerăm că fac parte din această categorie acele producţii folclorice, care aparţin prin funcţia lor copiilor, adică acelea care au fost destinate de a fi practicate de copii, prin credinţele care au stat cîndva la baza lor. Piesele preluate din obiceiurile destrămate ale maturilor constituie o categorie aparte, a cărei funcţionalitate devine difuză şi capătă mai multe direcţii. În cea mai mare parte ele îşi schimbă funcţia.

[9] Spre deosebire de *folclorul copiilor*, care reprezintă un complex de manifestări tradiţionale create (sau adoptate) şi practicate în mediul copilăresc, pe care de regulă copiii şi-l transmit unii altora, ca pe o ştafetă, *folclorul pentru copii* este constituit din piese tradiţionale destinate raporturilor dintre maturi şi cei mici (raporturi de tip părinte-copil, nu pedagog-elev), create şi executate de către adulţi pentru copii.

— Nu rod'em.

Mere la puşte:

— Puşte-mpuşcaţi caprele! Caprele nu rod rugu, rugu nu-l roagă pă n'en'ea, n'en'ea n-o bate pă mama, mama nu mă spală pă picioruţe.

— Nu-mpuşcăm.

Mere la şoarici:

— Şoarici, rodeţi puştile! Puştile nu-mpuşcă caprele, caprele nu rod rugu, rugu nu-l roagă pă n'en'ea, n'en'ea n-o bate pă mama, mama nu mă spală pă picioruţe.

— Nu rod'em.

Mere la mîţe:

— Mîţe, mîncaţi şoaricii! Şoaricii nu rod puştile, puştile nu-mpuşcă caprele, caprele nu rod rugu, rugu nu-l roagă pă n'en'ea, n'en'ea n-o bate pă mama, mama nu mă spală pă picioruţe.

Mărg mîţile, mîncă şoaricii, şoaricii rod puştile, puştile-mpuşcă caprele, caprele rod rugu, rugu-l roagă pă n'en'ea, n'en'ea-o bate pă mama, mama-o spală pă fătuţă pă picioruţe".

Tiparul poveştii, aşa-numite „în lanţ", este cunoscut în folclorul nostru [10], ca şi în cel al altor popoare şi încă din cele mai vechi timpuri [11]. Informatoarea a învăţat „povestea fătuţei" de la bunicul ei, care i-o spunea mereu în copilărie, apoi ea însăşi a repovestit-o adesea în faţa unui auditoriu de copii mai mici decît ea.

În legătură cu melodica şi ritmica cîntecelor pentru copii, Ghizela Suliţeanu scrie: „Faptul că cei maturi folosesc pentru a se face înţeleşi de către copii modalităţile muzical-motore ale propriei lor copilării reprezintă o soluţie firească" [12]. Acelaşi lucru, remarcăm noi, se întîmplă şi cu proza pentru copii, cu referire însă la limbaj, imagini şi principii de înlănţuire a imaginilor, de expunere, desfăşurare şi rezolvare a conflictului. Consider că din punct de vedere funcţional aceste poveşti aparţin folclorului pentru copii. Cînd ele sînt deja însuşite şi transmise de copiii mai mari copiilor mai mici, se produce, de fapt, un împrumut de roluri; copiii mari joacă rolul maturilor faţă de cei mici. Dar, sub forma unor jocuri cu textul dialogat, la sfîrşitul căruia copiii se întrec în a rezista fără să rîdă, ele sînt deja folclor al copiilor. Exemple sînt destul de multe.

mg. 3964 II j — Inf. Olga Moroşan, 18 ani

Culeg. E. Cernea, Zalău, 1971 — Bicău-Pomi, Satu-Mare

De-a „Hai la noi!"

Hai la noi!

— Ce mni-i da?

— Blidu cu plăcintile.

---

[10] El. N. Voronca, *Datinele şi credinţele poporului român*, Cernăuţi, 1903, vol. I, p. 417–420.

[11] Spre ex., cîntecul „Had-gadya" din obiceiurile de Paşti ale evreilor.

[12] *Kinestezia şi ritmica folclorului copiilor*.

— Und'e-i blidu?
— După uşe-n tindă.
— Und'e-i uşa?
— O ars-o focu.
— Und'e-i focu?
— L-o bătut ploaia.
— Und'e-i ploaia?
— O băut-o boii popii cei roşii.
— Und'e-s boii?
— Jos la megheşă.
— Ce-o poruncit megheşa?
— Că cine-a grăi de-amu naint'e,
Să mănînce-o mîţă moartă
Şi-un broscoi d'e su' portoi!

Un proces, în parte, de altă natură se petrece cu piesele din repertoriul pedagogic, însuşite de copii. După un timp, copiii le transmit ei singuri altor generaţii de copii şi adaugă noi versuri, de obicei mai amuzante decît ale originalului, creînd astfel variante folclorice. Aşa, spre exemplu, la ,,Printre munţi şi printre văi'', la strofa unică cu care se pare că a fost lansat cîntecul, şi anume:

Printre munţi şi printre văi
Trece o căruţă
Şi din toate fetele
Tu eşti mai drăguţă

păstrîndu-se primul şi al treilea vers neschimbat, se înlocuiesc versurile 2 şi 4 cu multe alte perechi de versuri din lumea copiilor:

Trece-o apă rece,
Tu ai nota zece;
Trece un butoi,
Tu ai nota doi;

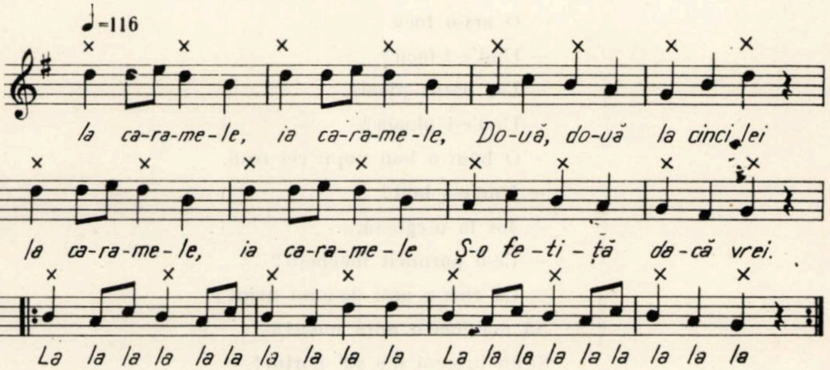
Trece floarea macului,
Tu eşti mai a dracului etc.

Un joc mai recent, se pare tot de aceeaşi origine, cel puţin ca melodie, este ,,Ia caramele''. Se joacă la fel ca şi precedentul; copiii dispuşi în cerc bat ritmic din palme. Ritmul bătăilor din palme este marcat deasupra notelor muzicale prin cruciuliţe.

Fetiţele din Iaşi i-au adăugat două strofe cu haz.

mg.4000 II aa
Culeg. E. Cernea, Bran, 1971

Grup de fetițe, 11 ani
Iași


♩=116
Ia ca-ra-me-le, ia ca-ra-me-le, Do-uă, do-uă la cinci lei
Ia ca-ra-me-le, ia ca-ra-me-le Ș-o fe-ti-ță da-că vrei.
La la la la la la la la la la La la la la la la la la la

Strofa inițială este :

Ia caramele, ia caramele,
Două, două la cinci lei ;
Ia caramele, ia caramele,
Și-o fetiță dacă vrei.

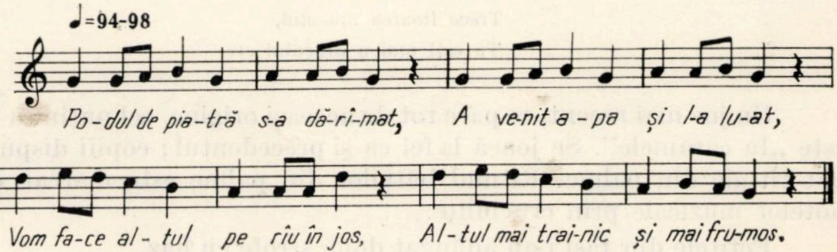
Strofele adăugate sînt :

Ia castraveții, ia castraveții
Nici cinci bani nu fac băieții ; bis
Ia garofița, ia garofița,
Zece mii de lei fetița. bis

Un fenomen interesant, a cărui explicație este încă în curs de cercetare, îl prezintă un grup de jocuri, dintre care iau ca exemplu „Podul de piatră".

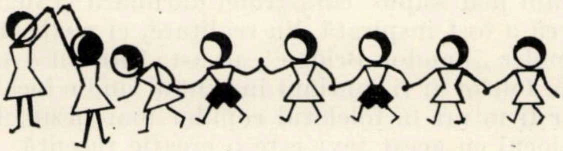
mg. 4002 I ţţ
Culeg. E. Cernea, Bran 1971

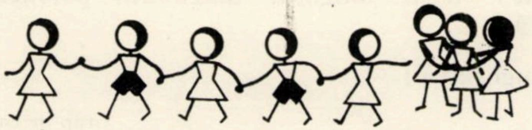
Grup de fetițe, 9—14 ani
Iași

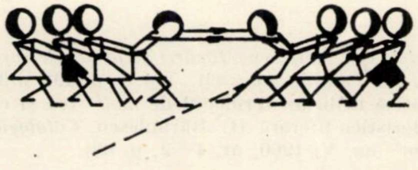

♩=94-98
Po-dul de pia-tră s-a dă-rî-mat, A ve-nit a-pa și l-a lu-at,
Vom fa-ce al-tul pe rîu în jos, Al-tul mai trai-nic și mai fru-mos.

Podul de piatră s-a dărîmat,
A venit apa și l-a luat.
Vom face altul pe rîu, în jos,
Altul mai trainic și mai frumos.

Desfășurarea jocului este următoarea : dintr-un grup de copii, de cele mai multe ori fete, între 7 și 12 ani, se desprind doi, care își aleg cîte un nume fiecare, fără ca ceilalți copii să audă. De obicei, aceste două nume reprezintă o pereche înrudită, dar în același timp opusă de obiecte sau ființe, spre exemplu : lămîia și portocala, furculița și lingura, mirele și mireasa ș.a.m.d. Cele două fete, față în față, se prind de mîini și le ridică în sus, iar ceilalți copii, în șir unul după altul, ținîndu-se de mîini, trec pe sub mîinile acestor fete, ca apa rîului pe sub pod. În timpul acesta tot grupul de copii cîntă cîntecul de mai sus. De regulă, pe ultimul copil din șirul care trece pe sub „pod'' cele două fete îl prind între brațe, pe care le lasă în jos la trecerea lui, și îl întreabă : „La cine vrei, la lămîie sau la portocală ?'' Copilul își alege una dintre cele două. Atunci fetele, care reprezintă „podul'', îi spun să treacă în spatele celei care poartă acest nume. Conversația se petrece tot în șoaptă pentru ca ceilalți copii să nu poată face alegerea, la rîndul lor, favorizînd în mod subiectiv pe vreuna dintre reprezentantele „stîlpilor podului''. Cînd șirul de copii care treceau pe sub pod s-a terminat, ei se află împărțiți în două tabere, sub forma a două șiruri de copii, care, unul în spatele celuilalt, se ține fiecare de mijlocul celui din fața sa, iar „căpeteniile'' șirurilor, în persoana celor ce au reprezentat „podul'', trag o linie perpendiculară față de poziția șirurilor pe terenul pe care joacă, se prind de mîini (ca și cînd ar da mîna), ambii copii își proptesc piciorul cu vîrful la marginea liniei și se trag ajutați fiecare de șirul său, pînă cînd una din tabere reușește să o tragă pe cealaltă peste linia trasă perpendicular. Tabăra care reușește acest lucru este cea cîștigătoare.







Originea cărturărească a textului şi a melodiei par neîndoielnice. Versurile au o structură de 9 silabe, cu o metrică în care un tribrah şi un piric se succedă cu regularitate, metrică necaracteristică pentru versul popular românesc cîntat. Chiar dacă în ritmica copiilor, la speciile scandate, cu deosebire la numărători, se poate întîlni o îmbinare de piric şi tribrah, aceasta nu generează niciodată formule ritmice care să se repete identic pe parcursul unei piese întregi sau să formeze strofe simetrice, ca în cazul de faţă. Dimpotrivă, pentru numărătorile care conţin metrici mixte, formate din picioare tribrahice şi pirice, este caracteristică asimetria în ce priveşte conturul metro-ritmic al piesei. Structura modală a melodiei, cu cadenţa interioară pe dominantă şi cea finală pe tonică, de asemenea este nespecifică atît pentru melodica copiilor, cît şi pentru aceea a cîntecelor populare româneşti. Imaginea unui pod de piatră ne conduce către oraş, deoarece podul familiar satului este, de regulă, cel de lemn. Mai mult decît atît, imaginea unui pod supus catastrofei dărîmării şi luării lui de către apă nu credem că a fost inspirată din realitate, ci poate mai curînd din lectura jocului englez „London Bridge", aceasta întrucît o asemenea catastrofă reflectată în folclor ar fi conţinut în primul rînd o localizare, iar în al doilea rînd ea ar fi intrat în folclorul copiilor mai tîrziu. Dar cercetările ne dovedesc că jocul cu acest text este o creaţie recentă, deoarece el nu apare în colecţiile mai vechi de folclor al copiilor, iar generaţia care a copilărit înaintea sau în timpul ultimului război mondial nu l-a jucat.

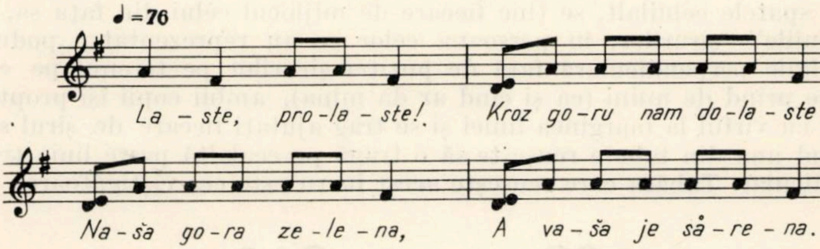
În diverse versiuni străine, care nu par a fi de origine cultă, am găsit acest joc, în ce priveşte desfăşurarea lui, la încă opt naţionalităţi. Acţiunea jocului este peste tot aceeaşi, cu excepţia motivului final (tragerea peste linie a celor două tabere de copii dispuşi în şiruri), motiv care pe de o parte în unele versiuni există, iar în altele nu; iar pe de altă parte îl întîlnim şi în finalul altor jocuri [13]. Pentru exemplificare dăm mai jos jocul în versiunile: sîrbă, bulgară, maghiară, poloneză, cehoslovacă, engleză şi suedeză.

Versiunea iugoslavă:

mg. 3997 II hh
Culeg. E. Cernea, Năvodari, 1971

Grup de copii, 9—13 ani
Iugoslavia

Laste prolaste


♩=76
La – ste, pro-la – ste! Kroz go-ru nam do-la – ste!
Na-ša go-ra ze-le-na, A va-ša je så-re-na.

---

[13] Spre ex,., *De-a feţele* (P. Ispirescu, *Jucării şi jocuri de copii*, Sibiu, 1885, p. 15—18), *De-a paiul* şi *De-a rădăcina* (T. Pamfile, lucr. cit., vol. I, p. 299 şi 305). În analiza jocurilor de copii cu desfăşurare dramatică utilizăm termenul de *motiv* (ca şi cele de *element* şi *episod*) în accepţia consacrată în folcloristica literară (C. Bărbulescu, *Catalogul poveştilor populare româneşti*, în „Revista de folclor" an. V, 1960, nr. 1—2, p. 63).

Laste prolaste!
Kroz goru nam dolaste!
Naša gora zelena,
A vaša e sårena.

— Kod koga hočeš, kog ljubičice ili kog visibabe?
— Kod visibabe.
— Kod mene.

Traducerea :

Treceți rîndunelelor

Treceți rîndunelelor!
Prin păduri veniți la noi!
Valea noastră este verde,
Iar a voastră este pestriță.

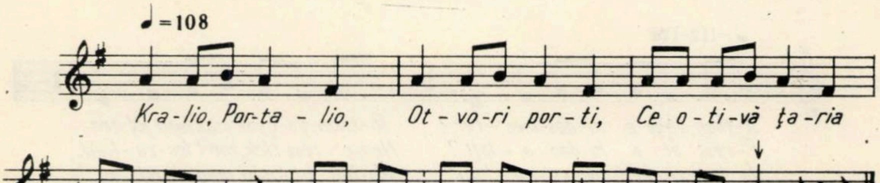
— La cine vreți? La viorea sau la ghiocel?
— La ghiocel.
— La mine.

Versiunea bulgară :

mg. 3999 II oo
Culeg. E. Cernea, Năvodari, 1971

Inf. Mirela Dimitrașcova,
Sofia și Ivanka Marinova, 12 ani
satul Krumovo — Bulgaria

Kralio Portalio[14]


♩=108
Kra-lio, Por-ta - lio, Ot - vo-ri por- ti, Ce o - ti-vă ța-ria
Dnes-kă na voi-na! Ot-vo-ri ghi, za-tvo-ri ghi, Sa-mo ed-na os-ta-vi - ia!

Kralio, Portalio
Otvori porti,
Ce otivă țaria
Dneskă na voina.
Otvori ghi, zatvori ghi
Samo edna ostavia!

---

[14] Scrierea este făcută fonetic.

— Na kolko si godini?
— Na sedem.
— Edno, dve, tri, cetiri, pet, şest, sedem. Koe izbiriş, ţariţa ili kărăliţa?
— Ţariţa.

Traducerea:

Crai Portalio,
Deschide poarta!
Împăratul vine astăzi la luptă.
Deschide poarta şi închide-o,
Numai pe una opreşte-o!

— Cîţi ani ai?
— Şapte.
— Unu, doi, trei, patru, cinci, şase, şapte. (Fetiţa este balansată între braţele celor care întruchipează poarta de şapte ori).
Ce alegi tu, împărăteasa sau regina?
— Împărăteasa.

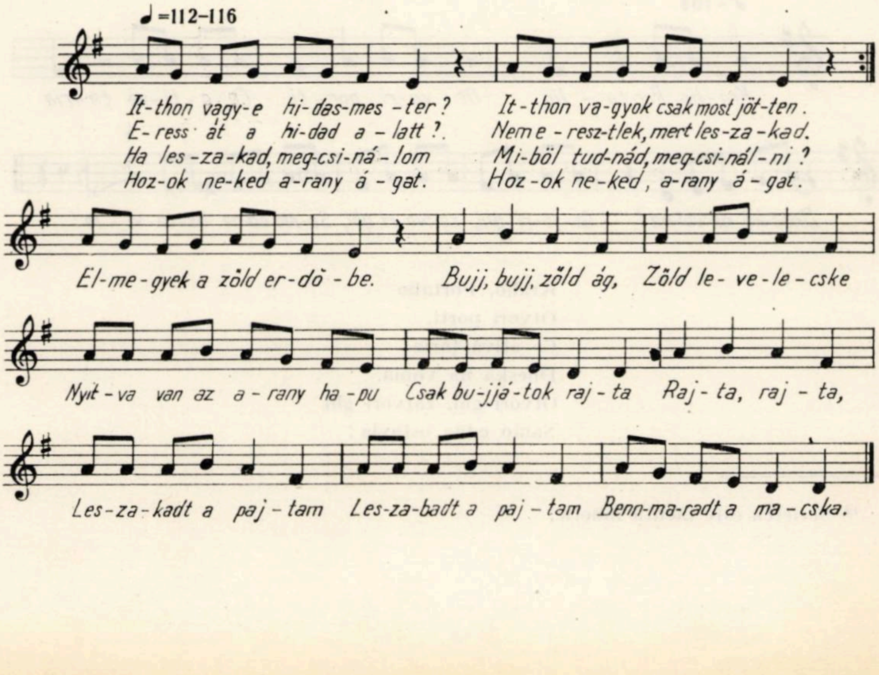
Versiunea maghiară:

mg. 3999 II dd

Culeg. E. Cernea, Năvodari, 1971

Grup de copii, 10—13 ani
Or. Budapesta şi Nagykanizza şi
satele Zálaszentgrát,
Zalaegerszeg şi Lenti—Ungaria

Jocul podului


♩=112-116
It-thon vagy-e hi-das-mes-ter? It-thon va-gyok csak most jöt-ten.
E-ress át a hi-dad a-latt?. Nem e-resz-tlek, mert les-za-kad.
Ha les-za-kad, meg-csi-ná-lom Mi-böl tud-nád, meg-csi-nál-ni?
Hoz-ok ne-ked a-rany á-gat. Hoz-ok ne-ked, a-rany á-gat.
El-me-gyek a zöld er-dö-be. Bujj, bujj, zöld ág, Zöld le-ve-le-cske
Nyit-va van az a-rany ha-pu Csak bu-jja-tok raj-ta Raj-ta, raj-ta,
Les-za-kadt a paj-tam Les-za-badt a paj-tam Benn-ma-radt a ma-cska.

— Itthon vagye hidasmester?
— Itthon vagyok, csak most jöttem.
— Eress át a hidad alatt!
— Nem eresztlek, mert leszakad.
— Ha leszakad, megcsinálom.
— Miböl tudnád megcsinálni?
— Hozok neked arany ágat.
Elmegyek a zöld erdőbe.
— Bujj, bujj zöld ág, zöld levelecske
Nyitva van az arany hapu
Csak bujjátok, rajta
Rajta, rajta,
Leszakadt a pajtam (bis)
Bennmaradt a macska!

Traducerea:

— Ești acasă, tu, meșter podar?
— Sînt acasă, tocmai adineaori am sosit.
— Lasă-mă să trec pe podul tău!
— Nu te las, că se rupe.
— Dacă se rupe, ți-l repar.
— Cu ce-ai putea să-l repari?
— Mă duc în pădurea verde
Și îți aduc crengi de aur.
— Pentru că te duci în pădurea verde,
Intră, intră, creangă verde, frunzuliță verde,
Este deschisă poarta de aur.
Intrați cu toții,
Haideți, că s-a rupt hambarul, s-a rupt hambarul,
A rămas înăuntru pisica!

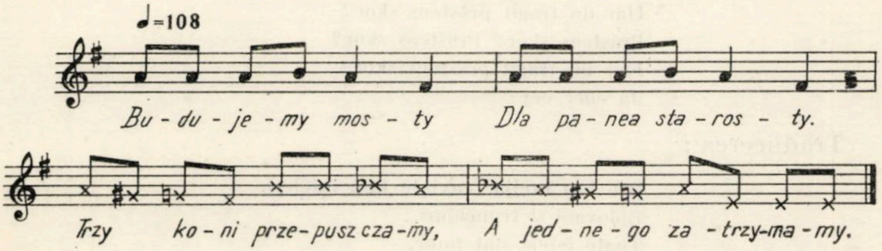
Nu există la sfîrșitul jocului motivul tragerii peste linie a taberelor de copii.

Versiunea poloneză:

mg. 3998 II *xx*
Culeg. E. Cernea, Năvodari, 1971

Grup de copii, 12—16 ani
Katowice — Polonia

Budujemy mosty


♩=108
Bu - du - je - my mos - ty Dla pa - nea sta - ros - ty.
Trzy ko - ni prze - pusz cza - my, A jed - ne - go za - trzy - ma - my.

Budujemy mosty
Dla pana starosty,
Trzy koni przepuszczamy,
A jednego zatrzymany.

Traducerea :

Construim un pod

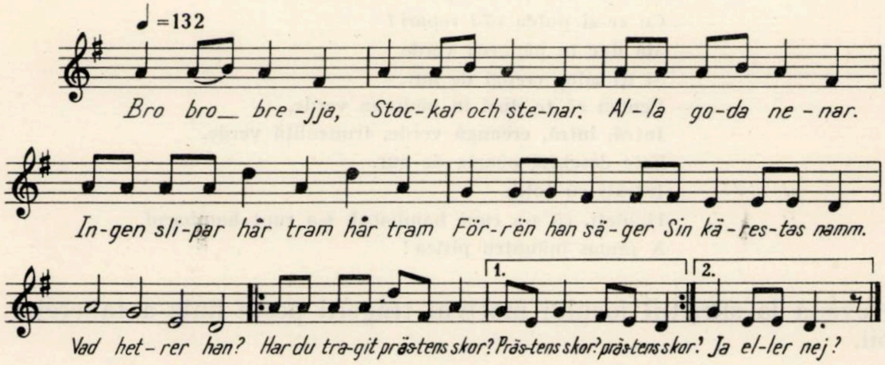
Vom construi poduri
Pentru domnul şef,
La trei cai le vom da drumul,
Iar unul vom opri.

Versiunea suedeză :

mg. 3997 I p
Culeg. E. Cernea şi T. Adler, Năvodari, 1971

Inf. Lena Iohanesson, 16 ani,
şi grup de fete, 14—16 ani
Södertälje — Suedia

Bro bro brejja


♩=132
Bro bro__ bre-jja, Stoc-kar och ste-nar. Al-la go-da ne-nar.
In-gen sli-par hår tram hår tram För-rën han sä-ger Sin kä-res-tas namm.
Vad het-rer han? Har du tra-git präs-tens skor? Präs-tens skor? präs-tens skor? Ja el-ler nej?
1.
2.

Bro bro brejja,
Stockar och stenar.
Alla goda nenar.
Ingen slippar hårtram hårtram
Förran han säger sin kärestas namm.
Vad hertrer han?
Har du tragit prästens skor?
Prästens skor? Prästens skor?
Har du tragit prästens skor?
Ja eller nej?

Traducerea :

Bro bro brejja (cuvinte fără înţeles),
Bolovani şi trunchiuri.
Toate fetele sînt bune.

Nimeni nu poate trece printre ele
Înainte de a spune numele dragostei sale.
Ai luat pantofii preotului?
Pantofii preotului? Pantofii preotului?
Ai luat pantofii preotului?
Da sau nu?

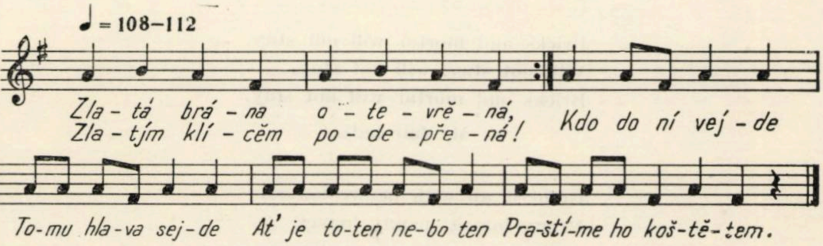
Da este unul din stîlpii podului, *Nu* este celălalt. Legănarea copilului între braţe se face ca şi la jocul bulgar.

Versiunea cehoslovacă:

mg. 3998 II b
Culeg. E. Cernea, Năvodari, 1971

Inf. Grup de copii, 13—15 ani
Praga şi Trencin — Cehoslovacia

Zlata Brána


♩ = 108–112
Zla - tá brá - na o - te - vrě - ná,
Zla - tjm klí - cěm po - de - pře - ná!
Kdo do ní vej - de
To-mu hla-va sej-de At' je to-ten ne-bo ten Pra-ští-me ho koš-tě-tem.

Zlatá brána otevrěná
Zlatým klíčem podepřená.
Kdo do ní vejde,
Tomu hlava sejde.
At'je toten nebo ten,
Praští me ho koštětem.

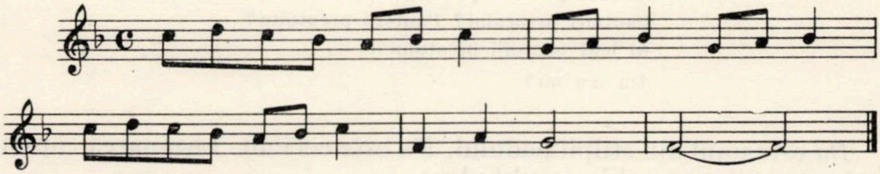
Traducerea:

Poarta de aur

Poarta de aur este deschisă cu cheia
Care o propteşte.
Cine intră prin poarta aceasta,
Aceluia îi cade capul.
Fie că este unul sau altul,
Il izbim cu mătura.

Versiunea engleză:

London Bridge[15]



London Bridge is broaken down,
Is broaken down, is broaken down,
London Bridge is broaken down,
My fair lady.

Build it up with bricks ant mortar,
Bricks and mortar, bricks and mortar,
Build it up with bricks and mortar,
My fair lady.

Bricks and mortar will not stay,
Will not stay, will not stay,
Bricks and mortar will not stay,
My fair lady.

Build it up with penny loaves,
Penny loaves, penny loaves,
Build it up with penny loaves,
My fair lady.

Penny loaves will mould away,
Mould away, mould away,
Penny loaves will mould away,
My fair lady.

What have this poor prisoner done,
Prisoner done, prisoner done,
What have this poor prisoner done?
My fair lady.

Stole my watch and lost my key,
Lost my key, lost my key,
Stole my watch and lost my key,
My fair lady.

---

[15] Alice Bertha Gomme, lucr. cit., vol. I., p. 333–350. Dăm prima dintre cele trei melodii şi a treia variantă de text dintre cele opt publicate, ca fiind cele mai semnificative.

Off to prison you must go,
You must go, you must go,
Off to prison you must go,
My fair lady.

Traducerea:

Podul Londrei

Podul Londrei este dărîmat,
Este dărîmat, este dărîmat,
Podul Londrei este dărîmat,
Frumoasa mea doamnă.

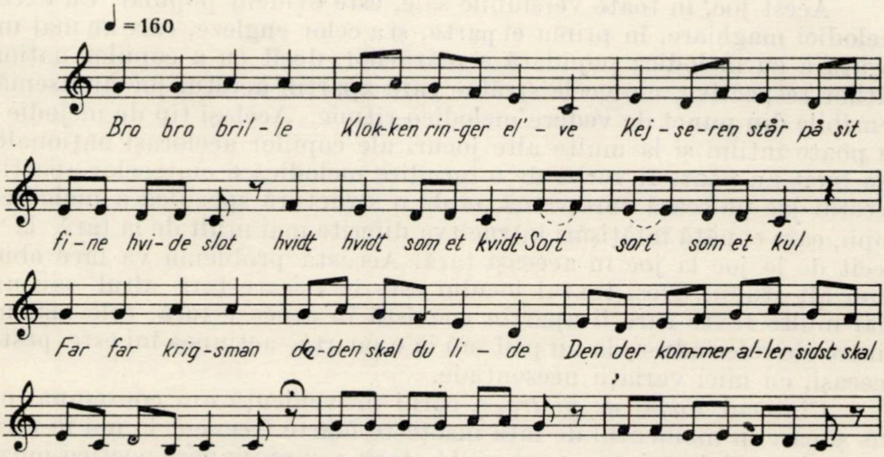
Să-l construim cu cărămizi și mortar.
Cărămizile și mortarul nu vor rezista.
Să-l construim cu pîinișoare de un penny.
Pîinișoarele de un penny vor mucegăi.
Ce a făcut acest biet deținut?
Mi-a furat ceasul și mi-a pierdut cheia.
— Trebuie să mergi la închisoare!

Versiunea daneză:

mg. 4240 I p
Culeg. E. Cernea, București, 1973

Inf. Wini Hald, 30 ani
Copenhaga — Danemarca

Bro bro brille


♩=160
Bro bro bril - le Klok-ken rin-ger el' - ve Kej - se-ren står på sit
fi - ne hvi - de slot hvidt hvidt som et kvidt Sort sort som et kul
Far far krig-sman da-den skal du li - de Den der kom-mer al-ler sidst skal
i den sor-te gry - de For-ste gang så la' vi ham gå An-den gang så li - ge-så
Tre - die gang så tàr vi ham og putt er ham i gry - den.

Bro bro brille,
Klokken ringer el've.
Kejseren star pa sit fine hvide slot
Hvidt hvidt som et kvidt
Sort sort som et kul
Far far kringsmand
Daden skal du lide
Den der kommer aller sidst
Skal i den sorte gryde
Forste gang sa la vi ham ga
Anden gang sa ligesa
Tredie gang sa tar vi ham
Or putter ham i gryden.

Traducerea :

Bro bro brille (cuvinte fără sens),
Sună ora unsprezece.
El stă în castelul frumos şi nou.
Alb ca o cretă este castelul,
Negru ca cărbunele
Un luptător merge la război.
— Tu, luptătorule, vei muri!
Care vine ultimul, intră în ceaun.
Lasă să treacă primul,
La fel pe al doilea,
Pe al treilea îl luăm şi îl punem în ceaun.

Acest joc, în toate versiunile sale, este evident popular. Cu excepţia melodiei maghiare, în prima ei parte, şi a celor engleze, care au mai multă legătură cu melodica populară a maturilor decît cu a copiilor naţionalităţilor respective, cîntecele străine care aparţin acestui joc au asemănări sensibile din punct de vedere melodico-ritmic. Acelaşi tip de melodie însă se poate întîlni şi la multe alte jocuri ale copiilor aceloraşi naţionalităţi, aşa încît nu poate fi vorba de o înrudire melodică a cîntecelor aparţinînd acestui joc pe scară europeană, ci de o structură specifică a melodicii de copii, care capătă înfăţişări întrucîtva diferite mai mult de la ţară la ţară decît de la joc la joc în aceeaşi ţară. Această problemă va face obiectul unui alt studiu. Deşi textul jocului este în fiecare ţară altul sau uneori mai multe texte care îi aparţin coexistă în aceeaşi ţară, cele mai multe dintre ele referindu-se la un pod sau la o poartă, acţiunea lui este peste tot aceeaşi, cu mici variaţii neesenţiale.

Cîntecul *Podul de piatră*, a cărui provenienţă am consemnat-o mai sus şi care în momentul de faţă însoţeşte foarte frecvent la noi în ţară acţiunea jocului descris, nu reprezintă decît o suprapunere poetico-muzicală cărturărească peste un joc de copii popular românesc existent la noi cu mult timp înainte, cu alte texte, dintre care unele au o vechime apreciabilă. Textul cîntecului *Podul de piatră* a putut fi creat, probabil, sub influenţa jocului englez *London Bridge*, păstrînd de acolo doar ideea de pod care s-a dărîmat şi care va trebui reconstruit.

Autoarea colecției engleze citate, Alice Bertha Gomme, în amplul comentariu pe care îl dă la jocul *London Bridge*, argumentează și susține originea temei acestui joc de copii în jertfa zidirii, credință răspîndită pe o foarte mare parte a globului. De asemenea, analizînd jocul *Oranges and Limons* (joc cu un text și o melodie deosebită de cea a jocului *London Bridge*, dar cu acțiunea identică)[16], autoarea engleză deosebește în ultimele versuri, care se referă la tăierea capului ultimului om, reflectarea unor tradiții din istoria Angliei, și anume a vechilor procesiuni, însoțite de tragerea clopotelor, care conduceau condamnații la execuție.

Referindu-se la lucrarea lui A. Fochi, *Versiuni extrabalcanice ale legendei despre „jertfa zidirii"*[17], Ghizela Sulițeanu, în studiul său *Muzica baladei „Meșterul Manole", coordonate tipologice ale unei structuri muzicale lirico-narative*[18], își exprimă părerea că la baza jocului *Podul de piatră* se află motivul „jertfei zidirii".

Într-adevăr, cercetînd domeniul jocurilor de copii, remarcăm că copiii reflectă adesea în jocurile lor evenimente care îi impresionează din viața desfășurată în jurul lor, dramatice, tragice, mergînd chiar pînă la ceremoniale funebre[19], fără ca buna dispoziție de joc să sufere datorită unui asemenea conținut ; copilul imită evenimentul în aspectele lui exterioare, fără trăirea conținutului tragic al modelului imitat. Nu putem afirma cu certitudine dacă în toate versurile jocului expus mai sus este vorba de jertfa zidirii, dar limpede este faptul că cele mai multe se referă la sacrificarea (prin aceasta înțelegînd nu neapărat ucidere) a unei sau a unor ființe, pe care cad sorții, atunci cînd trec prin poartă sau pe sub podul simbolizat de brațele ridicate ale celor doi copii. În jocul englez *London Bridge*, deținutul care trece este trimis la închisoare (nu se spune dacă el va fi executat sau nu), în jocul cehoslovac *Zlata brána* cel care intră pe poartă este omorît cu o lovitură în cap, iar în jocul danez *Bro bro brille* (remarcăm apropierea acestor cuvinte de început cu cele ale jocului suedez *Bro bro brejja*) același ultim care trece este prins și pus în ceaun, ceaunul fiind reprezentat de brațele, care se lasă în jos pentru a-l prinde, ale copiilor. În jocul bulgar și în cel polonez se vorbește despre oprirea ultimei ființe care trece pe pod sau prin poartă, fără a mai preciza ce soartă i se pregătește. Ideea sacrificării unei ființe pare să se desprindă și din vechile versiuni ale jocului românesc, cunoscut astăzi mai ales sub denumirea de *Podul de piatră*. Cu aceeași acțiune găsim jocul sub denumirea de *Ora, ora morilor*[20], cu diferența că are în plus un personaj, „portarul", care se cheamă *Luna* și care dialoghează cu căpetenia șirului de copii care trece pe sub poartă, numită *Soarele*.

---

[16] *Ibidem*, vol. II, p. 25—35.

[17] „Limbă și literatură", vol. XII, 1966, p. 375—418, în care se dă o amplă bibliografie românească și străină pe această temă.

[18] „Revista de etnografie și folclor", an. 16, 1971, nr. 2, p. 97—116.

[19] Exemple de jocuri — *De-a mortul* sau *Înmormîntarea* — pot fi citate : T. Pamfile, lucr. cit., vol. I, p. 298 (nu mă refer la jocurile de priveghi, dintre care multe au această temă) ; El. N. Voronca, *Datinile și credințele poporului român*, 1903, vol. I, p. 652 ; Alice Bertha Gomme, lucr. cit., vol. I, p. 43.

[20] P. Ispirescu, lucr. cit., p. 30.

— Ora, ora morilor,
Deschideţi porţile!
— Ale cui porţi?
— Ale lui Cataram-Vodă.
— Ce dai vamă?
— Un căţel
Şi-un purcel
Şi pe (cutare) de-un picior.

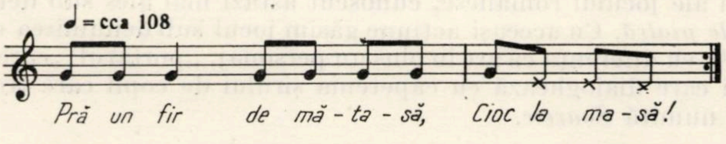
Atunci portarul, adică Luna, face semn copiilor-poartă să ridice mîinile în sus, adică să deschidă porţile. Căpetenia taberei II, Soarele, trece prin poartă cu toţi copiii după dînsul. Cînd este să treacă şi cel din urmă din copiii taberei lui, copiii-poartă lasă mîinile în jos şi îl opresc. Semnificativ ni se pare acest dialog într-o variantă în care în loc de *Ora, ora morilor* se spune *Ora, ora morţilor* şi înclinăm să credem că aceasta din urmă se află la origine [21]. Dacă jocul, într-unele dintre versiunile străine date mai sus, poate avea la bază tema jertfei zidirii, nu credem că tot ea este aceea care a generat şi jocul românesc. În vechile versiuni ale jocului românesc ideea sacrificiului este legată de vamă, probabil nu în înţelesul propriu-zis al cuvîntului, ci în sensul lui mai larg, adică de plată. Părerea folcloristului C. Bărbulescu, anume că ideea de a da drept vamă, în acest din urmă sens, între altele şi un om putea fi transpusă aici de copii din basmele atît de familiare lor, ni se pare convingătoare, ca şi părerea că versul „şi pe (cutare) de-un picior" putea fi la origine „Şi pe (cutare) d'un ficior". Într-unele din variantele basmului de tip cat. R. 300, un balaur stă într-o fîntînă sau într-un lac şi nu dă voie nimănui să ia apă, decît dacă i se sacrifică un om pe care să-l mănînce.

Într-un sat bănăţean am cules jocul cu acţiunea identică, dar la care copiii execută doar două versuri pe un fragment melodico-ritmic tipic copilăresc [22].

I. 30.220

Culeg. E. Cernea, Prigor, 1972

Inf. Românița Drăgan, 10 ani şi
grup de fetiţe, 10 ani
Prigor — Caraş-Severin



Textul, fără a conţine cuvinte de interes exclusiv ritmico-fonic, inexistente în vocabularul românesc, ca cele folosite în numărători, cuprinde expresii care nu au un înţeles limpede. Este posibil ca el să reprezinte doar un fragment rămas dintr-un text mai amplu, care s-a uitat cu vremea, fapt care vorbeşte despre vechimea jocului.

---

[21] T. Pamfile, lucr. cit., vol. II, p. 40, citat din G.D. Teodorescu, *Poezii ale românilor*, Bucureşti, 1885, p. 197. Acest vers apare însă la un alt joc, şi anume *De-a zidul*.

[22] Grupul de fetiţe de 10 ani joacă mai multe jocuri aproximativ vechi, foarte multe dintre ele aflate de la învăţătoarea lor, Silvia Coiculescu, 55 ani, din Prilipeţi (Caraş-Severin). Întrebată de unde le-a învăţat dînsa, învăţătoarea ne-a spus: „Nu le-am avut în cărţi, le-am ştiut din copilărie şi le-am mai schimbat şi noi. Trebuia să-i atragi pe copii...". Deci nu totdeauna rolul învăţătoarelor faţă de folclor este acela de a-l înlocui cu creaţia cultă.

Se înţelege lesne că acţiunea vioaie, spectaculoasă, dramatică şi sportivă totodată (calităţi deosebit de preţuite de copii) a acestui joc a primit cu uşurinţă un text nou, mai clar, ca acela al *Podului de piatră*, pentru a-l înlocui pe cel vechi, ale cărui sensuri nu mai erau inteligibile pentru copiii de astăzi, pentru a putea perpetua astfel jocul.

În lucrarea de faţă am căutat nu să epuizăm problematica cercetării folclorului copiilor şi nici să prezentăm toate speciile lui. Spaţiul limitat al lucrării faţă de vastitatea obiectului în studiu nu ne-a permis să prezentăm decît cîteva din problemele de cercetare ale acestei teme, încercînd să facem cunoscut întrucîtva modul în care ne-am propus să le abordăm.

ELEMENTE DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR LA CRONICARUL NICOLAE STOICA DE HAŢEG

DAMASCHIN MIOC

Din datele risipite de Nicolae Stoica, cronicarul memorialist al Banatului, prin diferitele sale lucrări, ca şi din unele însemnări pe cărţi vechi şi protocoale, viaţa şi activitatea sa au putut fi reconstituite cu destulă fidelitate [1]. S-a născut la 24 februarie 1751 la Mehadia şi a decedat în aceeaşi localitate la 6 ianuarie 1833. Şcoala elementară a făcut-o în satul natal, iar studiile medii la Timişoara, între 1763 şi 1770, pe rînd la cele trei şcoli, de sîrbă, germană şi latină (iezuită). Însuşirea desăvîrşită a acestor limbi, mai puţin latina, lecturile ulterioare, contactul cu însemnaţi oameni de cultură ai vremii i-au lărgit orizontul spiritual şi i-au deschis alte căi în viaţă decît cele obişnuite unui preot de ţară în secolul al XVIII-lea.

Tălmaci isteţ al unor generali imperiali în Banatul ocupat de austrieci, ba chiar şi al lui Iosif al II-lea, a fost cerut de aceştia de la părinţi să intre în armată, pentru a deveni ofiţer în oastea de graniţă, dealtfel şi un vis al său, care însă nu se realizează din cauza opoziţiei tatălui, preotul Athanasie Stoica. Pentru cîtăva vreme îl găsim în slujba episcopului de Timişoara, devenit apoi mitropolit de Carlovăţ, Vichentie Ioanovici Vidac.

Slujbele pe care le-a deţinut după aceea, învăţător şi preot, capelan militar ortodox în războiul austro-turc din 1788–1791, director al şcolilor româneşti neunite din satele regimentului valaho-ilir, protopop la Mehadia, l-au obligat să-şi ducă viaţa în mijlocul ţăranilor, fapt care i-a înlesnit posibilitatea cunoaşterii excepţionale a vieţii sociale contemporane din Banat, reflectată cu deosebită fidelitate în întreaga sa operă.

Toată viaţa a slujit alor săi, într-o neobosită şi rodnică activitate. A colindat neostoit satele, îndemnîndu-şi poporenii spre carte şi cultură. A întemeiat multe şcoli, pentru care a căutat şi manuale, şi învăţători.

Nicolae Stoica de Haţeg a scris mult şi variat; datorită însă faptului că nici una din lucrările sale nu i-a fost tipărită în timpul vieţii, ci abia acum în urmă, el este încă prea puţin cunoscut. A scris trei cronici — dintre ele, una în limba germană — şi a tradus şi adaptat din alte limbi

---

[1] *Cronica Banatului*, Bucureşti, 1969, p. 5–45.

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 4, p. 299–309, Bucureşti, 1973

unele manuale școlare și unele lucrări de mai mare circulație, ca *Faptele lui Hercule*, *Viața lui Alexandru cel Mare de Curțiu*, *Povești nemțești* ș.a.

★

Surse documentare recent descoperite vin că completeze informațiile despre cronicarul bănățean, dezvăluind aspecte mai puțin cunoscute ale preocupărilor sale, între care cele de etnograf și folclorist.

În cele ce urmează publicăm un întins material despre obiceiurile românilor din Banat la însurătoare, la naștere, la moarte, ca și despre călușari, scris de cronicar la 1830 și pe care l-am găsit într-un manuscris încă inedit [2]. De asemenea foarte scurte pasaje din *Cronica Banatului*, care încă nu au atras atenția specialiștilor, cu redări ale unor poezii populare sau descrieri ale portului orășenesc din Banat.

DE ÎNSURĂCIUNI, CU NUNȚILE RUMÂNILOR ÎMPREJURUL MEHADII

În tinereățele meăle, junii preste doozăci, voinici, cătră 30 de ani să însura, iară feăte de la 15 ani, puține preste 22 de ani, bătrîne, să mărita și foarte rar feciorii cu fecioarele să vedeau, cît nici nu să cunoșteau. Ci, de miercuri spre joi mari, ducîndu-să feciori cu feăte după surceăle de alun de-a coace mîne colacii, să vedeau. Apoi, la Paști, frumos înbrăcați, mergînd la popa să ia paști cu oao roșii, feătele toate în țoale albe, grijite, chitite, ca îngerii, începea cu feciorii oăle a-și ciocni și a-și sparge. La mîtcălău, a doa luni după Paști, seara, adunați la un piați, toți cu oaă roșii și mici cununi de flori prin care își dau gura de să sărută. Feciorașii să fărtățesc, feătele să cumăcesc, apoi și feăte cu feciori să înfărtățesc. Feciorii își zic ,,firtate'', feătele, ,,cumace''; dintr-aceasta să prindeau frați de cruce.

Iară nunțile rumânești cu rînduială, pre leăge, următoarele țeremonii au avut: că simțind părinții feciorului voia lui de însurămînt, încep a să vorbi, a socoti cu neamurile, de neămotenii, cuscri și de nunășii întră unii, alții. Așa spune feciorul mîni-sa care fată i-ar plăcea, pre careă după Paști la joc în sat au văzut-o. Iară mai vîrtos așa tineri să putea vedea în ceăle zeăce zile a serbătorii Rosaliilor, în care zile prin toate satele jocuri să făceau. Uneori aveau din satu lor sau și din vecinătate cei trei căluceni cu bloju lor. Într-alți ani să făceau ceăle trei crăițe cu craiu lor, care, după datina sa, faluri de jocuri voinicești știiau juca și totul, bărbați, femei, în priveăliște să aduna.

Cei trei căluceăni, feciori tineri, în cămăși de pînză albă, cu flori, pumnași, vărgat cusută, scurtă, cioareci albi de lînă, obeăle, opinci, pinteni de hier, lați, cu trei rotițe zdrăncăneăle la ei, cu brîne roșii cu lănțureăle încinși, cuțite la brîu; la grumazi peșchire de mătase neagră, lung ca un șal, legat, capetele sloboze îndărăt și năinte; ineăle în deăgete, în cap gujmeăne de jder, fundu lung, unguresc, de postav bun, roșu, pre umăre slobozit. Aveau voivodă mai mare, care, ce poruncea, ei făcea.

---

[2] Manuscrisul se află în posesia unui preot din Timișoara.

Jocurile lor, cu sabia în dreapta, dară şi cu buzduganu, juca voiniceăşte, drept în sus, în genunche şi pre spate, bătînd pintenii, de jos sus sărea. Cimponeriu lor faluri de jocuri le da, iară bloju lor, un om prost prefăcut, măscărit, în peătece înbrăcat, cu o peăle de căprioară în cap şi cu boată scurtă în mînă, acesta pre de laturi săria, juca, să schimosia. Voivoda, frumos înbrăcat cu fileări şi călţuni încălţat, cu buzduganu pe mînă înbăerat, juca. Gloatele, feciori, feăte mari, în danţu căluceănilor la voivoda să prindea ; feătele, neăveăstele tinere, toate în vigane albe ca zăpada înbrăcate, şi de-a se cunoaşte cu feciorii. Giunii cu căluceănii să întreceau, unii şi învingea. Alţi feciori, copii, de-acasă-şi aduceau oao clocite cu care ei în bloj zvîrlea ; bloju cu boata alerga, zvîrlea. Călucenii în toate zilile alte gazde aveau ; chiemaţi, să ospăta, căluţu juca. Aşa toate zilele jocuri făcea, oamenii cu femei, feăte să aduna, pîini, lînă, brînză, oao le aducea şi bani le da.

Iară crăiţele, trei feăte mari, jucătoare, un fecior frumos, crai numit, cu voivoda şi cimponeriu lor, iale preste cămaşa albă, cu ţoala de pînze albă, cu laibăr, mînecariu albe ca neaoa, cumu-s acu viganele, cu pumnaşi, frumoase, în picioare călţuni, au obeăle cu opinci, pinteni laţi cu trei rotiţe, zdrăncănaşe, cu brîne roşii, mărgelate, brăciri, ineăle în deăgete, la grumazi multe mărgele, zdrancăne, cu bani şi în urechi cercei bani, la braţe cu brăţări şi salba de bani, alta, pe frunte ; apoi, gujmanu de jder, fundu roşu, lung, unguresc în cap. Toate treăle cu sabii scoase, rădicate ; cea dintîi danţu lor cu figuri făcea. Cu iale să întreceau alte feăte ; danţu, horă lungă, albă, care din careă mai frumoasă. Gazdăle din sat şi pre crăiţe cu voivoda lor, om gazdă, de omenie, în toate zilele alţii îi ospăta, satu ; să aduna bucate, băuturi. La aşa adunări şi babe bătrîne, în vigane de pînză albe, proaste, strîmte sau şi de lînă neagră vigane, venea, ceva bani, lînă, caşi, brînză le aducea, să strîngea. Danţuri mari, feăliuri de jocuri arătau, de mirare. Cine vrea să sărute o crăiţe careă îi plăcea, el o striga pe nume ; el îşi lua un ban petac şi groşiţu în dinţii săi, ea cu sabia la el venia jucîndu-i, cu dinţii ei banu lui apuca, fără de-a se atinge să trăgeau, să săruta şi-l da ; altele zîmbri făcea. Şi tot ce-au căpătat, toţi împărţiau.

Care jocuri, cu milităria începură a se strica.

Turcii, carii preste doo sute de ani p-aicea ţinusă, jocurile ştiiau într-aceăste sărbători. În anul '716, perzînd Timişoara cu Banatu, fugînd de la Oraviţa preste munţi în Almăji, în Valea Reă românii aşteptîndu-i, mulţi au omorît, mulţi au scăpat, n-au zăuitat. În războiul...

Iară nunta, cum zişi, a unui june rumân, aşa să face, că simţind părinţii voia feciorului şi ce feăte i-ar plăcea, ei prin neamurile lor şi prin de a feătii, voia părinţilor ei încep a ciocni, a cerca ; carii, macar că nu să apără, însă tot îndată nu să înbună, că în voia lor stă, nu într-a tinerilor, şi după adeăse cercări, învoiţi. Părinţii junelui fac pîini, azime, ceva fripturi, brînză, oao, băutură, dînd ştire, cu disagi încărcaţi seara la cei cu fata merg, de sînt chemaţi şi priimiţi; iară fără ştire, nechiemaţi, nu să priimesc. Că la părinţii buni, cu feăte de omenie, la lucru bărbate, bine lucrătoare, cîte în vro seară şi mai multe rînduri de aşa grăitori peţitori să întîlnesc şi deşărţi să duc, iară cei poftiţi, la mase aşezaţi, cinstea lor pre masă. Părinţii feătii şi ei la masă bucate, băutură scot, toţi să aşază şi să vorbesc, zioa credinţii de-a să vedea tinerii o rînduesc. Atuncea, adunîndu-să cu cinstăle, tinerii cu ineăle pre deăgete. Părinţii, unii şi alţii, cu neamuri adunate, şed la masă; alte neamuri pre fată de faţă naintea tuturora o aduc şi stă, încă şi cu lumănarea în mînă, toţi a o vedea bine. Ea sărută mîna tuturora şi a junelui. Părinţii feătii întreabă pre fecior: place-i fata lor? Părinţii feciorului întrabă fata: place-i feciorul lor? Şi zicînd că-şi plac, junele luund de la tata sau mumă-sa banii de dar, el să întinde, fata îi vine, darul lui ei în mînă îl dăruiaşte; şi alţii cîte ceva îi dăruiesc. Ea se numeăşte ,,fată dăruită''. Ea le sărută mîna şi cu ţeremonii aci de faţe ineălele îşi schimbă şi iară iase afară. Iar părinţii zioa de cununie, cînd să fie, întră sine leagă şi în cuscrie să bagă.

Neamurile feătii, mueri, feăte la ea să adună, caută, grijăsc ce le trăbue, zioa, noaptea, lucră, fac cămăşi frumoasă, peşchire tot feăliu, lungi, scurte, pentru socri, nunaşi, junelui şi alţii.

Aşa părinţii feciorului cu frumoasă cinste, mîncări, băutură la nunaşu să arată, la toţi în casă mînile pre faţe, pre dos le sărută, încredinţarea şi zioa de nuntă spune de a se griji, cu steagu şi de altele. Cu doo zile naintea nunţii, precum părinţii feătii cu plosca cu băutură prin un neam a lor, nu numai la neamuri, ce şi la alţi voitori de bine trimeăte în sat a arăta, care ce pot a le ajuta. Aşa într-acel chip, şi părinţii feciorului cu alt om al său, cu plosca împodobită, înflorată, ca neamurile nuntaşi călăreţi au pedestri la nuntă să dea. Nuntaşi juni şi însuraţi să leagă a fi, carii în zioa nunţii, dimineaţa, cu flori chitiţi, la june să adună.

Junele, scăldat, spălat, peptenat, păru pre spate dezlegat, cu bani de argint, zdrăncane, cămaşa albă, lungă, cioareci novi, ungureşti, apoi ţoale vechi adunate, sute de ani păstrate, în sat din neam în neam ţinute, adecă cizme roşii ,,rakoţi'', brîu roşu, şal turcesc, lung, de mătasă au de lînă, brăciri cu mărgeăle, lanţureăle, zdrăncăneăle, piştol şi teacă cu cuţit mare la brîu, alt şal lung, de mătasă, negru, la grumazi legat, a căruia capetele, unul năinte, altul îndărăt, pre spate, cu păru slobozit, în şubă îmbrăcat, preste şubă căpeneag lung, alb, în umeri; preste acesta păru şi şalu negru erau. În cap gujmanu de jderi, fundu lung, roşu, cu cunună de flori şi celencă de argint în gujman, iară în mînă avea buzduganu, în deăget inelu feătii, cu tot cum să cade mirelui împodobit. Cu carele, înpreună cu muzicantu, toţi la nunaşu merg, unde, naintea căşii naşului steagu, din şal roşu şi alb, rădicat fluturînd îl văd. Nuntaşii, cu stari-sfatul lor ajungînd, bună dimineaţa nunului dau. Nunaşu ia steagu său în mînă, unuia din nuntaşi, ca o mare sfinţenie, ca viiaţa, îl dă, stăgari îl numeăşte; stari-svatu făt de cumătru mare rămîne. Şi unul cumnat de mînă mireăsii să rînduiaşte, mînile nunului, a nunii sărută şi la casa junelui după steag merg, unde toţi ai casii cu băuturi în mînă înainte-i îi es, mîna şi pre el ca pre voivoda îl sărută. Şi aşezîndu-să, cumnatului de mînă — neam, june — cunună dau, ploscă şi colac de azimă, cerc, pre mînă, îi încredinţează. Alţii iau disagi plini cu bucate, pre cale de-a nu flămînzi. Cimponeăriu zice, nunaşu să rădică şi steagu, gata; nuntaşii ehu-ihu-hu ton mare dau şi piştoale dau de să răsună dealurile toate, cătră casa mireăsii mergînd.

Nunu cu nuntaşii de la sine toţi cîte ceva bani, daruri mireăsii aduce, adună. Doi nuntaşi colăcaşi înainte trimet ajungerea nunţii să arate; carii, dăruiţi, veăste bună aduc, că gata, aşteaptă. Ihu-hu-hu, trei ori dau. Nunu cu nuntaşii naintea căşii feătii ca o tabără stau, supt steag. Neamurile feătii, unii, alţii înainte vin, întrabă ce cere oastea. Nunu zice: ,,Căprioara noastră iaste la voi, că urma păn aicea i-am adus-o". — ,,Dar aveţi checheraza ei în tulba voastră?". Şi alte pilde de glume fac întră sine. Aduc vro fată urîtă din sat, nepeptenată, cu cunună de fîn în cap, toată ruptă. — ,,Asta-i?". ,,Nu e!". Apoi scot trei feăte mari, înfrumseţate, întră carii mireasa în mijloc, în mînă cu bosioc. — ,,A noastră îi aicea, să se arate!". Neamul ei aduc o vadră cu apă, ea întinde floarea, bosiocu în vadră, stropeăşte înainte, la dreapta, stînga, face cale şi toată apa din vadră înainte le-o aruncă. Nunaşu cu junele şi nuntaşii întră în casă, să aşază după mase, toţi cu capetile acoperite. Neamurile feătii îşi arată cinstele ce-au adus feătii, una, alta. Nunu mulţămeăşte: ,,mulţam, mare mulţam, mult să dea Dumnezeu!". Într-aceasta, mireasa prin cumnatu de mînă de faţe să aduce. Mirele după masă, în picioare, lîngă nunaşu stă. Muzica tace. Nunaşu pre unul, pre altul îi întrabă a dooră: ,, Placu-şi?" Ei răspund: ,,Plac". Naşul le dă păharu dulce a bea ei doi. Mirele închină feătii anume: ,,Sănătate, Floarea!". Ea îi mulţămeşte, apoi ea lui închină: ,,Sănătate, Romane!". — ,,Mulţămim, Floario!". Şi bînd ei, nunu din sîn scoate sovonu şi-l dă junelui, ca ei, mireăsii sale, învălitoare capului a-l da. Acela e din pînză albă, supţire, îndoită, ceva cusută, cumu-i cuşmă cu glugă de cap. Gluga e: caputǎ, capiţe, capse, ceapse, învălitoareă. Acuma poartă doamnele de mătasă cuşmă, îi zic toţi ,,vincler". Din ,,cuşmă" ,,gujman" s-au făcut. Acea albă învălitoare junele de 3 ori în faţa mireăsii o aruncă, careă ea iară de trei ori mirelui în obraz îndărăt îl aruncă. Acu mirele scoate buzduganu, pune învălitoarea (: sovonu) în buzdugan, îl duce pre capul plecat a mireăsii de-l învăleăşte.

[Cumnatu de mînă o ia de mînă; el capătă pre mînă un colac azimă, cerc, cu mătasă sau lînă; semnu e: bucate tinerilor la cale a avea][3]. Şi nunaşu scoate darurile ce-au strîns el cu nuntaşii, bani, şi-i dă în mîna finii. Ea le sărută mîinile. Şi o ia cumnatu de mînă şi scapă cu ea la steag şi toţi nuntaşii cu ea acolo. Afară să pun scamne lungi; părinţii feătii es, să aşază şi plîng. Nunaşu dă pre mire şi pre mireasă naintea părinţilor ei, unde, în locu lor, un urătoriu — orator — ceăre ertăciune părintească a le da, că şi înşii vor lui Adam şi Evii a urma. Cad în genunchi şi, în lacrămi, mîinile părinţilor de trei ori le sărută. După care blagoslovenie, nuntaşii de 3 ori ihu-u şi pistoalele pucăe. [Muma feătii o azimă cu sare spre capetele tinerilor o frînge în bucăţi, asupra nuntaşilor o aruncă, bucate pe cale le dă][4], plecînd la biseărică. Mirele să întoarce, chieptoarea la cămaşa soacră-sa o rupe, o dăruiaşte, mîna îi sărută; ea, sărutîndu-l, un peşchir îi dă.

În biserică preotul de nov îi întrabă: ,,Placu-şi?" Ineălele schimbă, îi logodeăşte. Nunaşu la spate doo lumănări aprinse pe umerii lor le ţine, mirele la dreapta, mireasa de-a stînga stau. Mirele cu gujmanu, mireasa cu cujma în cap, preotu cununile pre capetele lor pune, ceva pîne și dintr-un păhar beau ei doi. Preotul cu cartea înainte danțul cîntă și meărge, nunul pre finu, el pre mireasa, de mînă să țin, de trei ori cîntînd dănțuesc. Apoi, luundu-le cununile, sărută mîinile, mirele își sărută mireasa, în numele Domnului, afară es, mare ehu-ihu-hu ton dau și de piștoale, de să răsună văile. Nunta după steag la casa mirelui meărge, veăseli strigă: ,,Bună dimineața''; naintea cășii: ,,ihu-hu!''. Aci o masă scundă stă puse, pre careă mama junelui suită stă. Suindu-să mirele, mireasa la dînsa mîna îi sărută; ea pre dînșii de trei ori pre masă sus îi învîrtește, joc, îi sărută; și muma tinerilor le pune un frîu preste cap, cu acela în casă îi trage. Nuntașii în mare ton ihu-hu-u, piștoale bat streșina cășii, apoi cu nunașu, ca biruitorii, cu triumf întră în case, șed la mase, ceva înbucă și beau, îndată să rădică și acasă să duc să-și chiame neveăstele cu cinstele la nuntă.

---

[3] Pasajul dintre paranteze este scris ulterior, cu altă cerneală.
[4] La fel.

Într-aceasta, mama mirelui pune pre noru-sa, mireasa, lîngă foc la bucate, jos a șădea, căriia un prunc mic în boală-i îi pun să-i deă mîncare. Cumnatu de mînă, cu plosca pe mînă, și aci lîngă ea șăde, o păzește. Muma dă tinerilor vadra pră bît de la rîu apă bună să aducă. Cumnatu de mînă și muzicantu îi petrec, aduc. Pre ei doi, cu cumnatu de mînă, îi duce ea în vrun clet au sus în pod, de mîncare fără carne le dă, lapte, oao, brînză cu pîne. Nunu, stari-svat, nuntașii iară să adună, mireasa cu vadra cu apă și cu bosiocu le spală mînile la ușă afară.

Acuma să adună toate femeile nuntașilor, cu nunașa, aducîndu-și cinstele sale, pîni, fripturi, brînze, oao, purcei, băutură. Spălîndu-le mînile, ea ceva dar capătă. Toate adunate întrînd, la scamne să așaze, cinstele să pun pră mase și gazda aduce fierturi, bucate pe masă și tămîne rădică, prînzesc. Cimponeăriu zice, unii încep a juca, întîi feciorii ,,pre loc'', ,,călușu'' danțu, apoi și femeile la joc să scoală. Toți cu voe bună joacă.

Seara ajung dîrzarii, neamuri de-a feătii, carii disagi novi, plini, încărcați de zeăstre de la părinți, cu daru-i ei trimisă, cu îmbrăcăminte de mîinile ei lucrate aducînd; carii îndată cu închinăciune la cumătru mare să arată și un loc cinstit la masă li să dă. Însă aceia nu să așază, ci cu mireasa disagii dezleagă, însă nu aci de fațe, ci de chilin și toate darurile de ea înpăturite pre rînd le scoate și prin un urătoriu — grăitoriu — la masă cumătrului mare arătînd strigă: ,,Bună dimineața, cumetre mare! Unde să află — (cutarele anume) — iată-i un dar bun și frumos''. Cu voe bună, cu cuvinte de glume, întîi nunului, nunii, tuturor nuntașilor, apoi cuscrilor, în urmă mirelui dă. Cămeși bărbătești, femeești, lungi, scurte, peșchire, cîrpe tuturor înparte, care daruri, afară de cămăși, toate de la neamurile feătii sînt ei de cinste aduse. Și acum, la înpărțire, pentru cel ce capătă, toți strigă cu nunașu: ,,Mulțam, mare mulțam, mult să deă Dumnezeu!''. După aceasta să mulțămeăște, cu toți închină: ,,Noroc, ceas bun!''. Apoi nașu, cumătru mare, ceăre o azimă și sare pre ea, pre careă el întîi bani, daru său, pune și toți nuntașii și cuscrii bani dau. Nunașu îi numără și în poala mireăsii, cu azima, îi toarnă; careă mînile tuturora sărută și la dîrzarii ei să duce și la masă îi aduce și aceștia nunașului și tuturora mulțămind, cinstele sale cu disagii pre masă-și dinainte le scot, pîni, fripturi, brînze, băuturi. Gazda și lor ferturi le aduc. Dîrzarii aceștia o noapte și o zi să gostesc, apoi să duc.

După toată cina și jocuri, cătră miezul nopții, apoi încep unii și alții nunașului a se văita, că s-au ostenit, că li somn, că s-ar culca, iară pre urmă că li milă de tineri, că-s ostăniți, ca să-i erte, să se ducă la sălaș, să vadă ce-i, cum, și ca de dimineață să se scoale, să caute ce să pună în oale. Acu aduc tinerii de față la nunași, îi pun în genunghi, dau nașului, nașii bune băuturi, apă bună. Toți să roagă să-i iarte, să-i sloboadă, fac metanii, mîna pre față și dos sărută. Nunașa lumănările de cununie le aprinde, mare bucurie arată, cu finii tineri să prinde în horă, joacă și deodată piere. Ea cu muma junelui duce tinerii unde culcuș le-au făcut, la frig, iarna ger, unu pre altu să se încălzască. Mireasa dezbracă pre mire păn la cămașă, cizmele din picioare îi trage și el ei cu tureacu cizmii preste cap îi dă, o ștearsă. Apoi și el pre mireasa naintea mîni-sa și a nunașii până în cămașă o dăzbracă, mînile nunașii și a mîni-sa sărutînd, banii ce au căpătat mireasa într-acea zi în așternutu lor îi toarnă, preste ei să culcă. Muma cu nașa îi învălue și la nuntași veăsele să duc, voe bună fac, toți la mueri caută. Nunu dă sămn, să rădică steagu, afară aleargă, nainte nuntașii cu cimponeăriu es, ehu-ihu-hu dau, sună, cocoșii cîntă, dîrzarii îi prind. Muma, tata mirelui, cu alte neamuri, cu băuturi în mînă pre nunași acasă petrec, mîna sărutîndu-le, cu steagu să întorc.

Dimineața, de noapte, muzicanții „zorile" la ușa nunașului și a altora cîntă, zic, capătă ceva. Nunașa la nuntă mînecă, căriia tinerii îi sărută mîna. Aci și alte femei, neamuri să adună, ceva gustă, apoi nunașa cheamă tinăra, spîrlioasă, fie cum, sovonu govii, adecă cușma de pînză de pe cap i-o ia îndărăt la sine. Iale pre tînăra frumos o peptină și muereăște o învălesc, muzica îi zice. Ea au suspină au să rîde, tot fac răchie îndulcită cu miiere sau vin fiert îndulcit, beau muerile. Vin aci nuntașii cu steagu, duc nunașului dulce să beă și altora duc și dîrzarilor dau. Nuntașii iară să adună, încă în voe bună, pre tinăra o văd învălită, în mire îndrăgită. Toți beău, chiotesc, bucatele fierb și clocotesc. Pre unii dîrzarii îi leagă și, de dau găini, îi dezleagă. Și așa toți vreămea prînzului așteaptă. Nuntașii joacă pre tinăra pre rînd, în mînă-i bani puind. Venind și nunașu cu nașa la ei, la foc să frig și purcei, însă la masă nu e gata să se pună, păn ce toate nuntășițele cu cinstele nu să adună. Apoi, de-i zi cu soare, caldă, joacă toți afară la uliță, să se vadă și iar până în sară să veselesc, apoi că o fi destul își gîndesc, pre nunași acasă toți îl petrec, el steagul îl opreăște, nunta să sfîrșăște.

La trei zile după nuntă, dîndu-și de știre, părinții feătii cu cinste, avînd cu sine și vrunii de neam, bucate, băuturi iau, merg de a-și vedea fata, unde, cum au dat-o ; fac cale pre mare, în cuscrie prin multe sărutări să încuscrează și toată zioa ospătînd, iar cu cinste acas să duc. Apoi la alt termin și zi numită și părinții feciorului cu neamuri și amîndoi tinerii, grijiți, cu mari cinste, bucate, băuturi merg în cuscrie, cale pre mare, și iară cîte o zi deplin să ospătează, să cinstesc, cuscrii pre cuscre sărută, neamu, cuscriia o întăresc.

★

Iară nunți scurte, din bătrîneățe, și așa să făceau :

Junele cu vro smintă, sărac de tată,
Acela foarte rar află vro fată.

El nunașu-său cu vaitece lipsa sa o spunie,
Nașu, într-o seară, șaoa pe cal punie.
Piștolu lua, la brîu cuțit sau iatagan,
Căpeneagu în umeri, în mînă chilom au buzdugan.
Ei încă doi celăi cu ei își căuta,
Pre care îi știiau că pot bine alerga,
Colinda sălașă și case în margini numite,
Dor or afla feăte mari adormite;
Ei mai multe nopți în alte hotară colinda,
Doar de vruna singură la vite ar da.
Și de afla vruna așa, făr de vrun frate,
Ei o arunca nunașului pră cal, după spate.
Nașu calului da pinteni, să grăbească,
Ca până în zio la popă să sosească.
Și de afla popă, macar în miezul nopții,
— Scoală părinte, cunună, nu te lăsa morții!
Doi petaci îi da; lîngă foc,
Întrăbîndu-i numele, îi cununa de loc.
Altfal, săracii pre gazdă slujăsc
Și ca vai de ei, așa îmbătrînesc.

Mehadia, la 28 mai/9 iunie 1830, scriși eu,
Nicolae Stoica, manu propria, protoprezviter.

Iară feăte și de domni, înșelate,
Fie acum zăuitate,
Că multe s-or și momit,
În fetie or îmbătrînit.

N.S.

Pentru altfal de nunți, cu a rumânilor obiceăe la naștere, în viață și la moarte

Feciorii cu fecioare — fiate — învoiți sau și, cum zic, prinse, trasă, adusă, care pri la selașă și săptămîna ascunși șădeau, păn ce părinții cu neamurile să învoiau și lucru înpăca.

Care obiceăe rumânești nu numai la Meedia, ce și la Temesvar, în Cetate, fiind eu acolo la episcopu de la anul '763 păn la anul '770, am văzut; că din sate necununați la protopopu și drept la episcopu în curte veneau, după carii și pîrîși ajungea. Aci îi cerca întrebîndu-i: voia bună sau trasă? Să vedea, îi închidea, îi bătea, apoi a să cununa îi da. Acolo, la așa fal de nunți, eu de cîteva ori nunași am fost; și cu scrisoare acase să duceau.

[Urmează cîteva exemple de asemenea căsătorii în sînul altor naționalități: sîrbi, germani, slovaci, la care autorul a luat parte. Fiind fără legătură directă cu subiectul, nu le mai reproducem. Autorul continuă astfel:]

Deci iată așa nunți și alte națione fac.

* * *

Rumânile după cununii cu anii în biserică nu întră, de ruşine. Tînăra muiare pornind groasă şi avînd undeva a meărge pingă adunare de oameni sau femei, ca să nu să deoche, fiind încărcată, ea curînd un capăt de brîu, brăciră, sloboade după ea a tîrăi, acolo să se mire.

La zioa sau ceasu naşterii ei, ea vorbită cu vro prietină încrezută sau vreo stearpă a-i fi moaşă, careă înştiinţată, zioa, noaptea aleargă, cu muma soacră, ce-i în chinuri, ajută. Moaşa buricu pruncului cu vrun cuţit lăpădat, custură, pre un răstău de la jug îi tae, îl înoadă, născutul spală, îl învălue, locşoru născătoarei aci într-un unghiu îngroapă, apoi o oală sau curcubătă plină cu apă curată şi un fir de bosioc mirositori luund moaşa la popa aleargă. Molitvă! Popa pre creiţari apa sfinţeăşte, de viaţă, sănătate ceteăşte, unii şi nume pruncului dau, alţii nu dau. Moaşa viind cu sfînta apă, face pruncului scaldă caldă, cu molitvă o stropeăşte. Pruncul după scaldă îl stropeăşte, într-o lînă noo, de berbeăce sau de oae îl înfaşe, în leagăn îl culcă şi pre mumă cu bosiocu o stropeăşte, o curăţeăşte, pre prunc a-l apleca şi ceva a mînca să poată. Apa sfinţită în oală pentru scalda pruncului 40 de zile o ţin.

Pentru botezu pruncului părinţii prin moaşa cinste la naşu o azimă frumoasă cu o găină friptă sau ceva brînze şi ceva băutură trimet, a veni să boteăze. Acu nunaşu cu naşa grijăsc crijma, un cot de pînză albă pre o lumină învăluită, de ceară, cu un fir de mătasă roşie sau şi cu lînă albă legate, la care legătură un ban dar pus pruncului stă. Moaşa duce pruncul cu leagănu la botezu, naşu aprinde lumina, ia pruncu în braţe, el dă numele şi grăiaşte. De la biseărică aducîndu-l acasă, să cinstăsc. Unii prunci şi trei ani sug. [Urmează un pasaj fără legătură cu subiectul].

La beteşugurile rumânilor cearcă cu descîntece, făcutu apelor, fal de faluri, păn ce li să uraşte.

★

La moartea lor, după altele, popa să cuminece. Şi pricepîndu-i slăbiciunea, neamurile să adună, pre pămînt jos îl culcă, cămăşi spălate, cioareci, opinci, încins, peptenat, clăbăţi în cap, măramă în mînă de şters şi bît de alun, alb, cu un ban la el de argint legat vameşului a da. Cei ce fac lada, sicriniu, fiind gata, îl închid. Aci, afară, le scot bucate, băutură pre ladă ; ei din piceăre înbucă şi beău. Puind mortu în sicriu, cu el şi un creang de rug spinos lîngă el pun, că răul de el să nu să apropie, a nu fi moroni, strîgoni. Popa la groapă petrecînd ceva cîntă, însă muerile cu cîntece cu cerbi, cu leăgene de aur în ehu nalt, de sună văile, îl petrec. După îngropare, fac spălarea mînilor ; avînd o oală nouă cu apă curată şi un dărab de pînză albă peşchir, cei ce au săpat groapa spre ea toţi tind mîinile, una le toarnă apa toată pre iale. Oala cu pînza celui ce au început groapa le dă şi tuturor 9 colaci şi 9 bani înparte. De aci, cei ştiuţi, chemaţi, cu popa merg acas la pomană şi acolo capătă colaci, lumini şi să duc acasă. Mortul sau mormîntul 40 de zile prin mueri să tămîiază dimineaţa, de noapte. O fetiţe păn 10 ani bătrînă, tocmită, iar 40 de zile, dimineaţa de noapte la cîţiva vecini cu vasăle apă proaspătă de pomană aduce. La sfîrşitul zilelor, ceăle cu tămîierea şi cîntecele şi cea cu apa la mormîntul mortului fac slobozirea. Fata capătă plata pînză albă de o cămaşă.

Rumânile, fiate, mueri, vara, în 24 iunie, sfîntul Ioan, sîmziiane pre cîmpi mănunche flori culeg, leac acas aduc.

Rumânii doo posturi mari curat ţin, a Paştelui şi a Simtă-Mării Mari, iară la a Crăciunului, numai zioa cea din urmă, adecă ajunu, de tot nemîncaţi, păn seara au ajunat. De-a Sîm-Petrului bătrînii n-au știut, ce prin grecii din Ţarigrad, bătuţi, şi la rumâni s-au început.

Rumânii din vechime puţine sudălmi au avut : de mumă, de morţi, alta nu. Iară cu soldaţii, cătanele ungurești amestecaţi, legea, sufletu, crucea, lumina s-au auzit.

Mehadia, 17 iunie 1830. Nicolae Stoica de
Haţeg, manu propria, protopresviter

* * *

[În *Cronica Banatului*, p. 127, cronicarul amintește de iubirea craiului Sigismund Zapolia pentru o romancă, de care mama lui, Isabella, nu vroia să știe. Iată pasajul :] ,,Această Izabela avea în soba ei o fată rumână, cu careă în urmă fiiul ei, domnul Jigmond crai, era îndrăgit a o lua, ci Izabela o omorî. El văitîndu-să, să cînta :

La corn de cetate,
Unde Murăș bate,
Călină, Mălină,
Floare din grădină,
Fată de rumână,
De rumân bogat,
În ţară lăudat ! ".

* * *

[Tot în aceeaşi cronică, p. 192, povestind despre vizita lui Iosif al II-lea în Banat, în anul 1768, au venit să-l vadă jupînese sîrbe și rumâne din Timişoara] : ,,la iale mînecile cămeşilor cu aur cusute flori, laibere, copce de argint și aurite, capu bicule, căpiţe de aur, păpuci nalţi, cu aur cusuţi". [Cu această ocazie a venit şi o jupîneasă, Hagica, care avea două fete leneșe, cărora li se cînta :]

,,Aşi mînca pogace,
N-are cine-mi face,
Că Aniţa-mi zace,
Mărie, nu știe.
Cînd s-or măritat,
Eu-oaspeţi am chemat,
Cu lămîi. . . . . ".

GLOSAR

bicule — bucle de păr
bît = băţ
bloj = călușar îmbrăcat în zdrenţe, adesea mascat, care face ghiduşii, pentru a provoca rîsul spectatorilor

boată = ciomag
brăciri = brîu de lînă, lung şi îngust, cu care se înfăşoară trupul de mai multe ori
călţuni = încălţăminte de sărbătoare
celău = viclean, înşelător, amăgitor
celencă = egretă
chieptoare = cheutoare
(de) chilin = deosebit, aparte
chilom = baltag
chitit = gătit, dichisit
cinstă = dar de nuntă
clăbăţ = căciulă de miel, de oaie
clet = cămară
copce = copcie, agrafă
crijmă = bucată de pînză nouă, în care este înfăşurat copilul după botez
cumacă = prietenă bună, de aceeaşi vîrstă
curînd = alergînd, fugind
deloc = imediat
gosti, a se = a participa la un ospăţ, a se ospăta
gujman = căciulă de jder, cu fundul de postav colorat
laibăr = surtuc, vestă
măscări, a = a batjocori, a rîde de cineva
mîtcălău = sărbătoare populară, luni şi marţi după Dumineca Tomii, în care se împart pomeni cu ouă roşii şi colaci ; tinerii ciocnesc ouă roşii
moroni = strigoi
neămotenii = rude, neamuri
peşchir = ştergar, prosop
sălaş = casă, căsuţă la cîmp (vie, livadă), cu acareturi (hambar, şopron, grajd ş.a.)
sărac = orfan
scamn = scaun
schimosi, a se = a se strîmba, a se schimonosi
smintă = defect (de obicei fizic)
sovon = voal de mireasă
spîrlioasă = ciufulită
vigan = rochie
zăuita, a = a uita
zdrăncăneăle = zurgălăi

DESCHIDERE INTERDISCIPLINARĂ — IMPERATIV AL STADIULUI ACTUAL AL CERCETĂRILOR DE CULTURĂ POPULARĂ

RADU NICULESCU

Gradul de dezvoltare al unei ştiinţe îl atestă o sumă de indicatori precum numărul şi importanţa certitudinilor pe care a fost în măsură să le pună în evidenţă, numărul şi randamentul funcţional al corelaţiilor constante pe care a fost în stare să le definească între propoziţiile certe mai sus invocate, coeficientul de testabilitate şi verificabilitate a propoziţiilor, capacitatea de a garanta transpunerea, în condiţii de perfectă „ siguranţă în exploatare", a teoremelor sale demonstrate. Se înţelege, aceiaşi indicatori sînt cei în măsură să ateste şi, eventual, gradul de *subdezvoltare* al unei discipline date.

Or, dacă luăm în consideraţie datele referitoare la cercetările de cultură populară pe care indicatorii de mai sus le comportă în momentul de faţă pe plan mondial, nu ne va veni greu să constatăm că etnografia, folcloristica — alături de numeroase alte ştiinţe ale omului — se află încă într-un stadiu de relativă subdezvoltare, mai cu seamă faţă de congenerele lor din domeniul cercetării universului fizic.

Atare situaţie impune, desigur, pe de-o parte un plus de atenţie, mijloace materiale şi *înţelegere* pentru aceste discipline din partea forurilor „ organizatoare de ştiinţă", pe de altă parte un efort mai intens şi mai eficace din partea acestor discipline înseşi, în vederea depăşirii handicapului care le dezavantajează.

Una din căile, în principiu *sigure*, de propulsare a dezvoltării cercetărilor, indiferent de domeniu, o constituie — din raţiuni complexe pe care nu este aici locul să le analizăm — deschiderea deliberată a orizontului studiului către *demersul interdisciplinar*.

În cazul specific al cercetărilor de cultură populară, *obiectul* însuşi, combinaţie inextricabilă de esenţe, reclamă din capul locului o abordare combinată complexă, a cărei necesitate este recunoscută — în vorbe — de toată lumea, dar care, practic, rămîne în largă măsură un deziderat.

Spre pildă, în vremea din urmă una din direcţiile fundamentale ale antropologiei sociale, folcloristicii şi etnografiei a constituit-o demonstrarea, verificabilă, a unităţii de ansamblu a culturii. Roade parţiale, fragmen-

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 4, p. 311–314, Bucureşti, 1973

tare, ale acestui demers au început să se vadă atît în străinătate, cît și la noi. Totuși, acestei operații, care ar trebui să fie perfect coerentă, convergentă, gîndită pe lungă durată, îi lipsesc în largă măsură tocmai atare atribute operaționale. De pildă, rămîne încă mult de făcut pentru ca toată lumea interesată să înțeleagă că dialectica însăși a cunoașterii reclamă, tocmai în scopul demonstrării unității de cîmp a ansamblului culturii — de la *Miorița* și pînă la *Ulysses* al lui Joyce, să zicem —, definirea mereu mai strînsă a ceea ce este *specific*, și deci *ireductibil*, în ansamblul culturii populare în genere și în ansamblul creației fiecărei etnii în speță.

În esență, promovării acestor tendințe sănătoase, sublinierii acestor necesități, constatării actualului stadiu al cunoștințelor, al rezultatelor obținute și totodată al premiselor investigațiilor viitoare, le-a fost consacrată, între 22 și 24 martie 1973, sesiunea științifică deschisă, extraordinară, a Institutului de etnografie și folclor (I.E.F.). Practic, sesiunea s-a concentrat asupra teoriei, metodei și tehnicii *cercetării combinate*, *sintetice*, opțiune impusă de urgența clarificării de concepte și proceduri implicate de sarcina grea pe care cercetările de folclor și-o asumă cu luciditate crescîndă : aceea de a interpreta fiecare segment prin ansamblul tuturor celorlalte segmente posibile ale culturii populare.

Gama problemelor puse în discuție, în cursul a circa 30 de ore de dezbateri consacrate de-a lungul a 3 zile celor 18 rapoarte și comunicări prezentate, a fost largă, dar solidarizată de un reper comun : decuparea prin demers interdisciplinar a unui obiect de cercetare nou, rezultînd din sinteza disciplinelor preexistente.

Astfel raportul prof.dr.doc. Mihai Pop (I.E.F.) a fost consacrat sintetizării principiilor de analiză ale relației indisociabile a oricărui text folcloric cu contextul mentalității, comportărilor și structurilor sociale corespunzătoare. Tot în temeiul raportului text—context, Frank Alvarez-Pereyre (Universitatea din Aix-en-Provence, Franța) a dedus elemente ale unui model tradițional, al practicii pedagogice încifrate, în basme, snoave, anecdote, ale unui sat maramureșean (Breb), pulsînd de o viață tradițională viguroasă ; sintetizat, un atare model va putea sluji programelor de educație permanentă, culturii de masă etc. În comunicarea sa, Ion Oprescu (Centrul de antropologie — București) a înfățișat modalități prin care antropologia cultural-lingvistică poate întregi cunoașterea substanței culturale a conștiinței unor colectivități date (diferențe semnificative între înțelesul unor concepte-standard — *iubire*, *oraș* etc. — variind după condiția colectivităților anchetate etc.). ,, Imagologia'' (disciplină psihologică recentă, de sinteză, tratînd imaginile psihice — cultural modelate — pe care individul le capătă despre sine și despre ceilalți) a fost concludent ilustrată de Aurora Perju-Liiceanu (Institutul de psihologie) prin materiale culese în sate din Maramureș (Valea Cosăului). Pornind de la principiul necesității sintezei, Al. Popescu (I.E.F.) a pledat în comunicarea sa pentru integrarea tuturor planurilor de desfășurare ale cercetării obiceiurilor, într-o perspectivă antropologică unică. Plusul în înțelegerea fenomenului de cultură tradițional adus de preluarea modurilor de gîndire ale teoriei comunicației a fost analizat de Tiberiu Graur (Centrul de științe sociale — Cluj). Rezultate ale cercetării încrucișate, poetice și muzicologice, a *cîntecului bătrînesc* au fost prezentate de Al. Amzulescu și A. Vicol (I.E.F.) ; rezultate ale analizei logice a structurii basmului au fost expuse de Gabriela Vöö

(Centrul de ştiinţe sociale — Cluj); rezultate ale analizei semiotice ale unor ceremonialuri tradiţionale au fost comunicate de Sanda Larionescu (Muzeul satului). Analiza critică a unor concepte şi a practicii utilizării lor a format obiectul comunicărilor — prezentate din partea I.E.F. de R. Niculescu (conceptul de *interdisciplinaritate*), Ligia Bîrgu-Georgescu (conceptele corelate *competenţă — performanţă* în fenomenul povestitului), Monica Brătulescu (noţiunea de *funcţie*). În raportul său, Romulus Vulcănescu a combinat analiza de concepte (pluridisciplinaritate etc.) cu expunerea principalelor rezultate ale grupului de cercetare complexă a zonei Porţilor de Fier. Tot comunicare de rezultate a constituit expunerea ing. Ion Georgescu (I.E.F.) privind realizarea unui aparat electronic cu „ memorie activă" care, păstrînd înălţimea sunetului, va putea varia tempo-ul obiectului sonor înregistrat; introducerea în practică a acestui aparat va îmbunătăţi substanţial condiţiile şi performanţele muncii de transcriere.

Un grupaj de comunicări au fost consacrate relaţiilor cercetării de folclor cu matematica. Raportul prof. H.H. Stahl a atras atenţia asupra proporţiilor rezonabile pe care cunoaşterea intuitivă — absolut necesară —, analiza conceptuală şi, în cele din urmă, matematizarea rezultatelor se cuvin să le respecte azi în ştiinţele umane. Cu aceeaşi sobră înţelegere a limitelor actuale ale utilizărilor codajelor numerice, Nicolae Szalay şi respectiv Gheorghe Petrescu (Conservatorul „ Gheorghe Dima" — Cluj) au prezentat sisteme de prelucrare a materialului muzical în vederea programării pe ordinator, respectiv elemente de transcodaj cifric ale textelor muzicale în vederea analizei. În sfîrşit, Ofelia Văduva, Ion Ghinoiu şi Ion Văduva (I.E.F. şi Centrul de calcul al Universităţii Bucureşti) au prezentat un model marcovian de excepţional interes al evoluţiei îndeletnicirilor populare într-un sat muscelean, model obţinut cu ajutorul calculatorului şi testat ca valid, sub un coeficient ce tinde către 100%, prin confruntare cu consemnări istorice disponibile — caz privilegiat! — din ultimii 300 de ani.

Peste 40 de intervenţii pe marginea comunicărilor şi a rapoartelor au sporit net volumul informaţiilor comunicate şi au accentuat acuitatea critică a poziţiilor fundamentale conturate în dezbateri. O conferinţă de presă cu reprezentanţi ai presei centrale, radioului, televiziunii, pe tema relaţiilor cercetărilor de folclor cu activitatea culturală de masă, precum şi o dezbatere etnomuzicologică suplimentară a problemelor prelucrării pentru calculator a materialelor muzicale au completat programul sesiunii.

Această sesiune a fost, putem spune, o amplă discuţie, de fapt, asupra *condiţiilor cunoaşterii* în domeniul cercetărilor de cultură populară. Întemeiate pe o substructură bibliografică la zi, pornind deci de la cele mai recente aspecte ale configuraţiei prezente a frontului internaţional al cercetărilor, sistematizînd totodată şi preocupări *mai vechi*, dîndu-le un plus de claritate, dezbaterile au dovedit necesitatea vitală a dezvoltării lucide, sistematice, a demersului interdisciplinar în domeniul nostru de activitate.

Am putea deduce din sesiune şi cîteva concluzii practice, organizatorice:

— elaborarea de urgență în cadrul I.E.F. a unor noi programe de cercetări interdisciplinare minuțios gîndite, legate de problematica planurilor de cercetare ;

— permanentizarea dezbaterii interdisciplinare în cadrul, periodic, al seminarului general științific al I.E.F. ;

— organizarea, în viitor, a unor sesiuni științifice „specializate" pe teme precum : matematică și poetică literară populară, estetică și etnomuzicologie, tehnologie teoretică și tehnologie etnografică etc., sesiuni care prin concentrarea tematicii să asigure un randament maxim discuțiilor.

„AL IX-LEA FESTIVAL CULTURAL NAȚIONAL” DIN GUINEEA

TIBERIU ALEXANDRU

Anul acesta, între 5 şi 17 martie, s-a desfăşurat la Conakry, capitala republicii Guineea, „Al IX-lea festival cultural naţional”. Zilnic, în frumoasa şi încăpătoarea sală a „Palatului poporului”, în cuprinsul a două spectacole, s-au întrecut cîteva mii de artişti amatori, mai toţi tineri, veniţi din toate colţurile ţării. Spectacolele au fost repetate pe o estradă ridicată pe gazonul stadionului. Spectatorii au aplaudat cu însufleţire numeroase formaţii de teatru, ansambluri de dans, grupuri folclorice, orchestre de instrumente muzicale naţionale, orchestre de muzică uşoară şi coruri, toate temeinic pregătite, de un excelent nivel tehnic, multe la un înalt diapazon artistic.

Conţinutul programelor artistice ale tuturor formaţiilor este militant, cu însemnat rol educativ : politic, etic, moral, patriotic. Se glorifică lupta de odinioară împotriva colonialiştilor, se proslăvesc faptele de arme ale eroilor populari care s-au dăruit cu trup şi suflet eliberării naţionale şi independenţei Guineei, se demască şi se combate cu vehemenţă neocolonialismul, se acţionează împotriva superstiţiilor şi practicilor vrăjitoreşti, se înfierează delincvenţa şi imoralitatea ş.a.m.d. Felul în care masele populare primesc aceste spectacole, afluenţa mare de spectatori atît în sală cît şi la spectacolele de pe stadion, chipul în care spectatorii îşi exteriorizează simţămintele iscate de cele văzute şi auzite fac dovada că Festivalul cultural naţional îşi împlineşte cu prisosinţă menirea.

Talentul înnăscut al poporului pentru muzică, poezie şi dans, pentru multiple manifestări cu caracter teatral s-a manifestat din plin şi convingător în toate formele de realizare artistică prezente în cadrul festivalului. Pregătit cu seriozitate şi competenţă, acesta s-a bucurat de interesul viu şi activ al celor mai înalte foruri din conducerea partidului şi guvernului. Preşedintele Ahmed Sékou Touré, miniştrii şi alte numeroase personalităţi au asistat la absolut toate spectacolele.

Festivalul cultural naţional, aflat la a noua ediţie, a debutat în 1961, înscriindu-se an de an drept una din cele mai de seamă activităţi culturale ale ţării. Este rodul unei prodigioase şi multilaterale mişcări cultural-artistice de masă, îndrumată de organele de resort ale Ministerului tineretului

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 4, p. 315–318, Bucureşti, 1973

şi culturii, sub oblăduirea Partidului Democrat din Guineea (PDG). Formaţiile artistice activează în cadrul a opt mii de „Puteri revoluţionare locale". Cele selecţionate cu prilejul unor „săptămîni artistice şi culturale" sînt supuse unei noi trieri în cadrul a două sute treizeci de „secţiuni", pe urmă în sînul a treizeci de „delegaţii ministeriale ale dezvoltării locale" şi în fine prezentate în competiţiile Festivalului cultural naţional.

Am văzut între 11 şi 17 martie şase formaţii de teatru, douăsprezece coruri, patru ansambluri de instrumente muzicale naţionale, cinci mari grupuri folclorice, nouă ansambluri de dans şi treisprezece orchestre de muzică uşoară. Am urmărit cu mare interes îndeobşte chipul în care folclorul şi muzica tradiţională au fost puse în lumină în cuprinsul acestor variate forme de manifestare artistică. Iată unele observaţii asupra acestora.

Teatrul. Fără să înţelegi textele — în Guineea se vorbesc limbile malinke, sussu, fulah, guerze, kissi şi toma, dintre care trei cu precădere, iar traducerea în cască în limba oficială a ţării, franceza, sporadică şi aproximativă, este evident insuficientă —, nu poţi să nu observi mişcarea degajată şi expresivă a actorilor, dialogul viu şi colorat. Folclorul este prezent mai ales în piesele cu subiect istoric : în una din ele aproape întreaga proză a fost rostită pe un fundal muzical discret, realizat de mica lăută din partea locului, marii şefi sînt mai totdeauna însoţiţi de cîntăreţi panegirişti şi de muzicanţi de meserie din casta „grioţilor", care le laudă meritele, primul ministru îşi cîntă adesea replicile pe formule melodico-ritmice recitative tradiţionale, îi răspunde pe alocurea corul asistenţei, îndeobşte al femeilor, se dansează chiar ici şi colo ş.a.m.d. Textul este viu şi improvizaţia pregnantă. Mi s-a spus — şi am citit în reportajele din presă — că textul iniţial al unei piese de teatru, scris de un autor ori elaborat în colectiv, este supus unor permanente prefaceri de către actorii care-l însufleţesc.

Corurile. Numără foarte mulţi membrii, toţi tineri, unii încă copii sau abia adolescenţi. Cîntă cu elan şi participare, cu intonaţii impecabile şi într-un ritm riguros. Melodiile sînt însăilate cu gust în suite. Mişcarea permanentă a braţelor şi a picioarelor — uneori formaţia îşi schimbă însuşi amplasamentul în decursul cîntării — ajută la păstrarea perfectă a ritmului. Muzica tradiţională este prezentă şi aci în formele de dialog dintre solist şi cor sau între o partidă şi alta, precum şi în însăşi compunerea melodiilor (unele par chiar melodii populare). Armonia, cînd există, e simplă, niciodată simplistă. Obîrşia ei se află în polifonia tradiţională acestor meleaguri (îndeobşte în zonele din sudul şi răsăritul ţării). De aci şi intonaţiile fără greş în cîntarea pe voci. Se cîntă în general tare — ca în cîntarea populară —, dar în destule cazuri nuanţele nu lipsesc. Nu au dirijor. Sînt „a capella" sau acompaniate discret de cîteva instrumente. O singură tobă ajunge. Într-un caz numărul instrumentelor a fost foarte mare : mai toţi coriştii aveau în mînă şi cîte un instrument, iar o mică formaţie instrumentală de acompaniament li s-a alăturat. Aceste corale ingenioase — foarte africane — sînt o realizare demnă de toate laudele. Se pare că rostul lor este un bun cîştigat : publicul le întîmpină cu mare însufleţire.

Formaţiile de instrumente muzicale tradiţionale. Din păcate mai puţine la număr, ele îndeplinesc importanta sarcină de a salvgarda şi de a valorifica instrumentele muzicale din partea locului. Sînt prezente în bună parte instrumentele ţării : flaute mari cu patru găuri pentru degete, fluiere cu ancii, micuţa chitară „kerona", lăuta-harpă „cora" şi lăuta-harpă

,,bolon'', viori monocorde, xilofoane ,,bala'' cu rezonatori din calebase sferice și multiple instrumente de percuție idiofone și membranofone. Formațiile de muzică instrumentală cuprind în toate cazurile cîntăreți — mai ales cîntărețe (soliști și grup) — întotdeauna în mișcare sau chiar dansînd. Poeziile sînt cîntate pe o succesiune neîntreruptă de melodii. Viersul instrumentelor se împletește cu glasul cîntăreților în forme ingenioase, fie că instrumentele alcătuiesc un fel de pedală melodico-ritmică, repetată într-o manieră ostinato — procedeu tradițional — , fie că dublează eterofonic sau contrapunctează cîntarea. Uneori realizarea este de înaltă ținută artistică. Publicul primește cu entuziasm formațiile de acest gen, ceea ce ne face să credem în viitorul lor.

Grupurile folclorice. Sînt formele în care folclorul autentic este valorificat pe scenă. Alcătuite din foarte mulți participanți, ele se bazează pe cîntece și dansuri de cea mai autentică speță. Soliști și cor de femei cu bătăi din palme, glas de instrumente și dansuri individuale cu pronunțat rol improvizatoric se succedă într-un iureș amețitor, plin de culoare, de prospețime. Apar frecvent dansuri de măști antropomorfe sau zoomorfe. Exuberanța este caracterul de bază al acestor grupuri, chiar atunci cînd ,,se pune în scenă'' un obicei legat de moarte ! Marele merit al grupelor folclorice este că pun în lumină cîntece, dansuri și obiceiuri de netăgăduită valoare și frumusețe. Se scot la iveală creații populare inedite. Un grup a prezentat, între altele, un frumos și interesant teatru de păpuși. Publicația ,,Echos'', scoasă zilnic în decursul festivalului, susține că este prima dată cînd se descoperă efectiv în Africa un teatru de păpuși ! (Asemenea teatre mai există însă în Africa arabă.)

Ansamblurile coregrafice. Au pus în scenă invariabil dansuri cu temă : ,,Rezistența populară'', ,,Lupta continuă'', dar și teme folclorice : ,,Pădurea fermecată'', ,,Sorsornet'', ,,Tiambou'' ș.a., prilej de a combate superstițiile. Subiectul se înțelege ușor din chipul în care se desfășoară acțiunea prin mimică și dans. Uneori s-a socotit util — deși nu cred că era cazul — să se insereze pe parcurs explicații vorbite. Realizarea coregrafică este în general bună, întotdeauna de o foarte mare virtuozitate, în care omogenitatea și sincronismul sînt perfecte. Se mizează exclusiv pe mișcări vii, pe viteză. Momentele lirice, care conferă scenariului importante momente de relaxare și de contrast, sînt foarte rare. Se păcătuiește pe alocurea în abuz de desene coregrafice mult prea geometrice, de repetări nesfîrșite, de lungimi excesive. Muzica este susținută mai ales de tobe. Duruitul extrem de variat este întrerupt pe alocurea de scurte — poate chiar prea scurte — respirații lirice susținute de un fluier traversier. Nu o dată instrumentelor li s-a adăugat glasul unui cor de femei, într-o ambianță sonoră de strictă autenticitate. Formațiile de dans, întotdeauna cu foarte mulți dansatori, s-au dovedit cele mai apreciate de public.

Formațiile de muzică ușoară. Se bucură de mare interes și proliferarea lor este în plină desfășurare. Sînt alcătuite invariabil din aceleași instrumente, variind doar numărul acestora : grup de instrumente de suflat din alamă (trompete și familie de saxofoane : sopran, alto, tenor), grup de chitare electrice (solo, de acompaniament și chitară bas) și baterie. Este nelipsită perechea de tobe mari verticale (,,tumba'') și apare frecvent un ,,bala'' sau ,,balafon'', xilofonul cu rezonatori din calebase de construcție indigenă. În cîteva cazuri s-au alăturat, sfioase, și alte instrumente muzicale populare : fluierul traversier și mica chitară a țării, felurite hoșete, o calebasă mare emisferică cu gura sprijinită de pieptul executantului, bătută cu degetele îmbrăcate în inele grele de metal ș.a. Soliștii vocali, mai ales bărbați — de obicei doi —, sînt nelipsiți. Comperajul e realizat de un recitator sau în lipsa acestuia de unul sau de unii dintre instrumentiști. Elementele de muzică populară sînt prezente îndeosebi în părțile de recitativ ale soliștilor. Se pot auzi aceleași formule tipice, cu mers pogorîtor, ca și în cîntecul tradițional autentic. Doar în rare cazuri elemente de muzică populară au fost prezente în orchestrație. La un moment dat am observat ingenioase efecte de ,,cora'' (lăuta-harpă a locului) realizate de chitara solo. Prezența masivă a instrumentelor populare în vreo două cazuri a împrumutat ansamblurilor o înfățișare de pop-music. Se cîntă în general foarte tare și ,,in tutti''. În relativ puține cazuri s-au folosit cu succes nuanțe și o dozare judicioasă a sonorităților. Ritmica, cu puține excepții, este cam aceeași, de aci lipsa de varietate în construirea unor piese lungi de circa o jumătate de ceas. Conducător este unul din membrii formației. Intervențiile sale dirijorale sînt însă imperceptibile. Membrii formațiilor sînt muncitori, meseriași, funcționari, elevi , arareori ,,cultivatori''. Necunoscători de note, își însușesc repertoriile pe cale orală. Talentul ieșit din comun al instrumentiștilor și soliștilor ridică formațiile de acest gen la un nivel remarcabil.

Programele festivalului au fost îmbogățite — în afara concursului — de cîteva ansambluri și nume de prestigiu, ca Baletul forțelor armate, Ansamblul coregrafic național ,,Djoliba'' și Ansamblul instrumental național ,,Glasul Revoluției'', condus de vestitul cîntăreț al Guineei Kouyate Sory Kandia, deținător al premiului Academiei Charles Cross din Paris, Orchestra ,,Aragon'' din Cuba, celebra cîntăreață sud-africană Miriam Makeba, formații de muzică populară și de muzică ușoară din Mali, un extraordinar ansamblu de muzică ușoară din Zair ș.a. Spectatorii — între care un însemnat număr de oaspeți de pe toate meridianele — au putut să cunoască, alături de bogata și viguroasa creație artistică tradițională a poporului din Guineea și alături de interesanta creație muzicală și coregrafică contemporană, vestigii de preț ale unei minunate culturi muzicale africane, transmise din generație în generație de muzicanții de meserie.

Concomitent cu programele artistice a avut loc un simpozion în care s-au dezbătut felurite probleme în legătură cu conținutul și formele de realizare artistică a diferitelor manifestări din cadrul festivalului. Au participat, alături de numeroși oameni de cultură și artă din partea locului, o seamă de specialiști din alte țări ale Africii. S-a înfăptuit un rodnic schimb de experiență și s-au conturat căile de viitor spre propășirea unei mișcări culturale multilaterale în slujba celor mulți.

Se poate afirma cu hotărîre că, în ciuda unor lipsuri inerente și ușor de înlăturat în viitor, ,,Al IX-lea festival cultural național'' din Guineea s-a bucurat de o reușită deplină.

SIMPOZIONUL SÎRBO(IUGOSLAVO)-ROMÂN DE LA PANCEVO

GHIZELA SULIȚEANU

Între 28 septembrie și 1 octombrie 1972, a avut loc la Pancevo în Provincia Socialistă Autonomă Voivodina, din R.S.F. Iugoslavia, al doilea *Simpozion dedicat reciprocităților sîrbo (iugoslavo)- române în domeniul literaturii populare.* Acest simpozion, organizat bienal și realizat pentru prima dată la Vîrșeț, la 22—23 mai 1970, poate fi socotit pe bună dreptate nu numai una dintre cele mai importante contribuții la cunoașterea culturii populare a ambelor popoare, dar totodată și o excelentă manifestare de prietenie și dorință de colaborare. El reprezintă astfel o cale în plus pentru cunoașterea mai îndeaproape a rezultatelor întreprinse în problematica atît de interesantă a raporturilor reciproce, de-a lungul secolelor, în domeniul culturii populare.

Inițiativa acestei forme de întrunire științifică aparține Societății de limbă română din P.S.A. Voivodina, cu sediul în orașul Zrenjanin, în colaborare cu Facultatea de filozofie din Novi-Sad și cu Departamentul de literatură iugoslavă al Facultății din Belgrad.

Instituit sub aceste auspicii, simpozionul a avut un for organizator compus din personalități reprezentative. Președinția de onoare a fost alcătuită din : dr. Miodrag Ibrovac, profesor universitar, membru al Academiei Sîrbe de Științe și Arte din R.S.F. Iugoslavia, și dr. Anton B.I. Balotă († 1972), unul dintre cei mai valoroși cercetători ai relațiilor culturale româno-iugoslave, din R.S. România ; ca președinte activ al întregii organizări, a funcționat dr. Radu Flora, profesor de limbă și literatură română la Facultatea de filologie din Belgrad, președinte al Societății de limba română din P.S.A. Voivodina.

Față de tematica relativ mai variată a primului simpozion — ale cărui lucrări s-au soldat dealtfel cu apariția unui foarte interesant și bogat volum de referate — , pentru cel de-al doilea simpozion forurile organizatorice au canalizat orientarea spre domenii de strictă specialitate. Aceasta a determinat ca problematica reciprocităților sîrbo(iugoslavo)-române din domeniul literaturii populare să fie pentru prima dată complinită cu lucrări din domeniile etnomuzicologiei și etnologiei. Astfel, s-au putut avea în vedere următoarele teme — după indicațiile comitetului

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 4, p. 319—322, București, 1973

organizatoric, ,,puncte de contact în creația populară a sîrbilor și românilor [. . .], însă nu vor fi excluse nici teme mai îndepărtate și mai largi din relațiile iugoslavo-române în acest domeniu'' — : istoricul acestor cercetări folclorice ; metodologia lor ; personalitatea cercetătorilor de folclor ; personalitatea informatorilor ; influențe reciproce directe sub forma circulației motivelor, a personajelor comune, a influențelor lexicale, a cercetărilor stilistice comparative ; importanța literar-istorică a creațiilor orale românești culese în Iugoslavia, precum și a creațiilor orale sîrbo-croate culese în România ; raportul dintre creația orală și cultă în literatura sîrbă și română ; reciprocitățile la nivel balcanic ; aspectele muzicale ale acestei reciprocități ; aspectele de viață ale poporului și creația orală ; bibliografia textelor și a lucrărilor despre literatura populară.

Pentru cele trei zile afectate lucrărilor simpozionului, au fost înscrise 52 de comunicări, aparținînd specialiștilor sîrbi și români. Din partea țării noastre au participat 21 de cadre științifice, reprezentînd diferite instituții de specialitate din principalele orașe ale țării : București, Iași, Cluj, Timișoara și Craiova.

Lucrările simpozionului s-au desfășurat în frumoasa sală a Adunării Comunale din Pancevo, cu o acustică excelentă.

Deschiderea festivă a lucrărilor s-a bucurat de participarea la cuvînt a lui Ilija Rajačič, președintele Adunării P.S.A. Voivodina și membru în Președinția R.S.F. Iugoslavia, și de asemenea a ambasadorului R.S. România, Vasile Șandru, care au accentuat importanța deosebită pe care o astfel de întîlnire o poate prilejui atît pentru elucidarea unor probleme științifice de interes comun, cît și la întărirea prieteniei între poporul român și cel iugoslav.

După cuvîntul de deschidere rostit de dr. Radu Flora, președintele simpozionului, și de cuvîntul lui Vitomir Sudarski, președintele Adunării Comunale din Pancevo, au mai adus salutul lor o seamă de reprezentanți ai Academiei Sîrbe din Belgrad, ai Facultății de filologie din Belgrad și ai centrelor universitare din R.S. România. Cu toții au evidențiat însemnătatea simpozionului și au ținut să felicite pe organizatori pentru faptul de a fi inițiat o acțiune ce stimulează și valorifică o colaborare prețioasă în domeniul cultural-științific.

Fiecare dintre comunicările prezentate la acest simpozion și de asemenea diferitele luări de cuvînt au avut un valoros caracter științific inedit. Repartizate pe nouă tematici, comunicările au dezvăluit o multitudine de aspecte, în parte sau chiar total necunoscute, ale relațiilor sîrbo(iugoslavo)-române în domeniul culturii populare. Din păcate cuprinsul unei simple note nu ne poate permite nici măcar reproducerea titlurilor tuturor comunicărilor, care singură ar reprezenta o valoare documentară și bibliografică. Vom prezenta în schimb tematicile principale cu problematica respectivă. De o importanță organizatorică deosebită a fost tipărirea rezumatelor și difuzarea acestora cu mult timp înainte, încunoștințînd astfel pe toți participanții asupra ideilor principale cuprinse în lucrările prezentate.

Prima zi a simpozionului a fost afectată primelor două tematici (I-II) : *Istoria cercetărilor de folclor* și *Motive comune ca rezultat al influențelor reciproce*. Astfel au fost prezentate comunicări privind personalități care s-au ocupat cu cercetarea folclorului (de pildă comunicările : *Un folclorist bănățean : Avram Corcea*, Ion Bălan, Pancevo ; *Preocupările folclo-*

ristice ale acad. Emil Petrovici, Ioan Pătruţ, Cluj; *Studiile lui Anton Balotă referitoare la relaţiile folclorice sîrbo-române*, Dan Simonescu, Bucureşti; *Nicolae Iorga şi folclorul sîrbesc (şi cel românesc) din Banat*,Barbu Teodorescu, Bucureşti); diferite periodice bănăţene din secolul trecut, în care s-au găsit însemnări despre folclorul românesc şi sîrbesc din Bânat (de pildă: *Traduceri din literatura populară sîrbă în ziarele şi revistele româneşti din secolul al XIX-lea*, Victoria Frîncu, Bucureşti, *Rolul revistei de folclor „Şezătoarea" în cunoaşterea folclorului românesc peste hotarele României*, Ion Lăudat, Bucureşti; *Menţiuni de folclor sîrbesc în periodicele bănăţene din secolul al XIX-lea*, Virgil Vintilescu, Bucureşti; *Preocupările folcloristice în ziarul „Nădejea" şi calendarele acestuia*, Ileana Dorina Bulič, Pancevo; *Poeziile populare româneşti din Banat publicate în ziarul „Libertatea" şi revista „Lumina", Vîrşeţ-Panceovo), în perioada postbelică*, Miodrag Miloš, Pancevo etc.); motive comune în folclorul sîrb şi românesc (de pildă, comunicările: *Caravalahii şi limba caravalahă la Vuk Karadžič*, Dragoljub Novakov, Zrenjanin; *Versiuni sîrbo-române ale baladei despre mireasa vîndută*, Miodrag V. Stojanovič, Belgrad etc.).

Tematicile: (III) *personajele comune în folclorul sîrb şi românesc*, (IV) *momente etnosociologice în folclor* şi (V) *folclorul obiceiurilor* au fost prezentate în cea de-a doua zi a simpozionului (de pildă, comunicările: *Doicin bolnavul în folclorul sîrbo-croat şi românesc*, I.C. Chiţimia, Bucureşti; *Despre unele variante ale lui Doicin bolnavul*, Leposava St. Pavlovič, Belgrad; *Preotul în snoavele populare sîrbeşti şi româneşti*, Dušan Nedeljkovič, Belgrad; *Unele reciprocităţi în tradiţia folclorică a populaţiei din regiunea Porţile de Fier*, Dragoslav Antonijevič, Belgrad; *Latinul Calendae, veliko-slavul Koledo, românescul Colindă*, Radu Flora, Belgrad; *Obiectele de colindat la sîrbi şi la români în Banat, termenii respectivi şi versurile de circumstanţă*, Mirjana Maluckov, Novi-Sad etc.)

În ziua de 30 septembrie, cea de a treia zi a simpozionului, au urmat celelalte tematici, privind: (VI) *paralelisme lexical-stilistice*, (VII) *aspecte etnomuzicologice*, (VIII) *aspecte coreologice şi picturale* şi (IX) *încadrare în folclorul balcanic* (de exemplu comunicările: *Unele paralelisme lingvistice în poezia populară sîrbă şi română din Serbia de răsărit*, Momčilo D. Savič, Belgrad; *Elementul narativ şi aspectul muzical în cîntecele funebre ale românilor şi sîrbilor din zona Porţile de Fier* (*Gerdap*), Ghizela Suliţeanu, Bucureşti; *Formula bănăţeană a cadenţei dorice*, Virgil Medan, Cluj; *Cadrilul, dans popular la aromânii din Gopeş*, Theodor N. Trîpcea, Timişoara; *Radu-Voievod în folclorul românesc, sîrbesc şi bulgăresc*, Cristea Sandu, Timişoara etc.)

O altă parte a activităţii depuse în cadrul simpozionului s-a realizat prin participarea la diferite manifestări ce au avut loc în afara timpului afectat prezentării comunicărilor. Astfel, în seara primei zile, s-a participat la o întîlnire cu membrii Clubului literar din Pancevo (George Vlajič, Mile Biskupljanin, D. Ilkič-Birta) şi cu colaboratorii revistei „Lumina" (Mihai Avramescu, Ion Bălan, Cornel Bălică). Cu acest prilej, gazdele au citit din operele lor. Dealtfel, ţinem să relevăm, în activitatea culturală deosebită pe care o duc românii din P.S.A. Voivodina, valoroasele lor publicaţii din domeniul literaturii, existenţa cotidianului „Libertatea" şi a revistei „Lumina", editate la Pancevo.

În seara celei de a doua zile, s-a participat la un spectacol folcloric sîrb şi român, care a avut darul de a prezenta un nou aspect — de astă dată pe viu — al bogăţiei folclorice a celor două popoare. În faţa unei săli arhipline, cu peste 600 de spectatori entuziaşti, a evoluat pe scenă Taraful românesc al Căminului cultural din comuna Begheiţi, condus cu deosebită competenţă de Lucian Vichente Petrovič, fiul unui renumit şi excelent deţinător de cîntece populare, fiind prezent şi violonistul Vichente Bocăluţ. După execuţia cîtorva cîntece şi jocuri în stilul specific bănăţean, a urmat un program de cîntece şi dansuri realizat de Ansamblul Societăţii culturale Abrasevič din Pancevo. S-au executat, în aceeaşi atmosferă de sărbătoare, cîntece şi jocuri din Dalmaţia de Nord, Vranje, Macedonia şi Bosnia. După aceasta a urmat renumita echipă românească de artişti amatori din Uzdin, cîştigătoare a cîtorva concursuri internaţionale, care a prezentat „Obiceiuri de nuntă''. Costumele foarte frumoase şi autentice, dansurile şi cîntecele specifice zonei au reuşit să încheie la un înalt nivel artistic seara de folclor oferită participanţilor la simpozion, salutaţi sărbătoreşte cu acest prilej şi de către publicul din sală.

La acestea se adaugă cele două recepţii oferite de către Preşedintele Adunării Comunale Pancevo, dl. Vitomir Sudarski, precum şi excursia de o zi oferită participanţilor din R.S. România, pe ruta : turnul TV Avala-Aranghelovac-Topola-Oplenac, una dintre cele mai frumoase regiuni din R.S.F. Iugoslavia.

În încheiere, reuşita acestui simpozion s-a datorat în aceeaşi măsură unei excelente organizări, nivelului ridicat al comunicărilor prezentate, prilejurilor de discuţii din timpul dezbaterilor şi la diferitele întîlniri, obiectivelor istorice şi culturale vizitate, precum şi atmosferei de caldă prietenie între popoarele sîrb şi român, pe care această manifestare a simbolizat-o.

W. STEINITZ, *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten*. Gekürzte Ausgabe in einem Band, herausgegeben von Hermann Strobach, Berlin, Akademie-Verlag, 1972, 360 p.

Cîntecele populare germane cu caracter democratic din șase secole, editate în 1954 (vol. I) și 1962 (vol. II) de către cunoscutul om de știință Wolfgang Steinitz (1905—1967), și-au cucerit de mult un loc bine meritat în seria marilor colecții de folclor german. Scopul pe care și l-a propus autorul derivă din cuvintele programatice ale lui Herder, care, pe lîngă veselia exuberantă și satira inofensivă a unor producțiuni folclorice, a scos în evidență latura acuzatoare împotriva oprimării sociale a altora. Or, cîntecele cu conținut protestatar, de înfierare a claselor dominante, au fost omise din mai toate colecțiile mari de folclor german. *Wunderhorn*-ul, cele trei volume voluminoase *Erk-Böhme* ș.a. redau astfel o imagine unilaterală a creației populare germane. În mod firesc deci s-a conturat colecția Steinitz în jurul punctului programatic nerealizat, timp de un veac și jumătate, de către folcloristica germană. Unilaterală în cealaltă direcție — și aceasta în mod voit, bine justificat —, colecția Steinitz a umplut, deci, un gol în folcloristica germană, întregind viziunea asupra cîntecului popular german.

Personalitatea lui Wolfgang Steinitz și pilduitoarea sa colecție au avut o mare influență în direcționarea cercetărilor folcloristice din Republica Democrată Germană. În spiritul ideilor lui Wolfgang Steinitz s-a desfășurat activitatea fostului Institut für deutsche Volkskunde (pe care Wolfgang Steinitz l-a condus) și au fost editate o serie de importante colecții, datorate mai ales cercetătorilor care au lucrat sub directa sa îndrumare la numitul institut[1].

Colecția Steinitz, cu ale ei 299 de numere[2], strînse cu migală, comentate cu competență și prevăzute cu aparatul științific de rigoare, a răspuns, desigur, în primul rînd unui imperativ științific. Cele două volume se adresau deci cercetătorului de Volkskunde, prezentîndu-i aspecte pînă atunci escamotate ale realității folclorice germane,

Cartea pe care o avem acuma în față, deși păstrează titlul lui Steinitz, este diferită atît ca întindere, cît și ca țel de ediția de bază. Nu etnologul este cel căruia i se adresează în primul rînd, ci cercul larg de cititori. căruia încearcă să-i mijlocească, într-o formă simplificată și concentrată, imaginea „celuilalt" cîntec popular german. Dincolo de acest aspect, autorul ediției, Hermann Strobach, a avut în vedere și o latură practică: dorința sa ca volumul să fie de folos mișcării artistice de masă este manifest exprimată.

---

[1] Vezi: W. Woeller, *Deutsche Volksmärchen von arm und reich*, Berlin, 1959; H. Strobach, *Bauernklagen. Untersuchungen zum sozialkritischen deutschen Volkslied*, Berlin, 1964; I. Lammel und G. Hofmeyer, *Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern*, Leipzig, f.a., etc.

[2] Publicate fiind — cîteodată — sub același număr o serie întreagă de variante, „299" nu redă, desigur, cifra reală a pieselor cuprinse în cele două mari volume.

Față de cele 299 de numere ale ediției de bază, cele 84 ale volumului scos de Strobach reprezintă mai puțin de o treime. Totuși, cele mai importante tipuri sînt prezente și în acest volum, selecția fiind făcută cu mult discernămînt. Chiar și comentariile lui Steinitz la fiecare piesă în parte sînt retipărite, editorul antologiei procedînd doar la scurtările impuse de circumstanță.

Iată sistematica volumului : I. *Cîntece ale țăranilor asupriți și militanți* (Războiul țărănesc german și alte răscoale țărănești ; Cîntece despre viața grea a țăranilor și alte cîntece țărănești de critică socială) ; II. *Cîntece ale sărăcimii satelor* ; III. *Cîntece ale micii burghezii și ale calfelor din secolele 16—19* (Balade împotriva patricienilor și a nobilimii feudale ; Cîntece ale calfelor exploatate și militante din secolele 18—19) ; IV. *Cîntece împotriva serviciului militar și a războiului* (Cîntece împotriva serviciului militar și a războiului și a politicii foamei din perioada primului război mondial) ; V. *Cîntece din perioada premergătoare Revoluției de la 1848/49 și cîntece din timpul acestei revoluții* ; VI. *Cîntece ale muncitorilor exploatați și militanți* (Contribuții la cunoașterea cîntecului popular muncitoresc de pînă la 1914 ; Cîntece din perioada luptei împotriva reacțiunii și fascismului, pentru victoria socialismului, 1918—1933).

Introducerile lui Steinitz la cele două volume ale ediției de bază au fost reunite aici și prezentate într-o formă concentrată. Din multitudinea ideilor expuse cu o mare limpezime de regretatul om de știință evidențiem distincția netă pe care autorul o face între cîntecul muncitoresc și cîntecul *popular* muncitoresc, fapt de o deosebită însemnătate teoretică și cu consecințe profunde asupra activității practice de cercetare științifică (vezi p. 45).

Volumul este precedat de un cuvînt înainte, semnat de Hermann Strobach, în care — pe lîngă datele privitoare la modul de alcătuire a ediției — se atrage atenția asupra însemnătății colecției Steinitz în contextul general al folcloristicii germane contemporane.

O listă bibliografică și indicații privitoare la modul de redare a textelor și a melodiilor încheie ediția, a cărei apariție o salutăm drept bine venită.

Gottfried Habenicht

ION MUȘLEA, *Cercetări etnografice și de folclor*, ediție îngrijită, cu studiu introductiv, bibliografie, registrul corespondenței de specialitate, indice, de Ion Taloș, București, Editura Minerva, 2 vol. (vol. I, 1971, 333 p. ; vol. II, 1972, 526 p.)

Vreme de aproape șase decenii învățatul folclorist clujean a fost una dintre prezențele active și prestigioase ale folcloristicii noastre, marcînd un moment important în istoria etnologiei românești. De numele lui Ion Mușlea sînt indisolubil legate cîteva acțiuni și realizări remarcabile, materializate atît într-o operă științifică de certă valoare, cît și în unele activități organizatorice subsumate celei dintîi, dar cu un ecou ce va stărui în analele disciplinei. Fundarea, organizarea și realizarea Arhivei de folclor din Cluj este opera lui Ion Mușlea, operă pe care a clădit-o cu migală, cu un precis și uimitor simț organizatoric, cu o temelie științifică ireproșabilă. În această complexă și laborioasă întreprindere a reușit să înfăptuiască lucruri care, pentru alții, au fost numai nobile și frumoase intenții. A fost ajutat, în munca lui, de calități personale deosebite, de o concepție științifică temeinic cristalizată, de un simț pedagogic și o manieră de a lucra egal și cald cu toți colaboratorii. Aceștia au fost numeroși, dar pe cît de numeroși pe atît de deosebiți ca profesie, nivel de pregătire, specializare ș.a.m.d. Toți însă animați de dorința sinceră de a-și aduce obolul la culegerea și tezaurizarea folclorului. Firește, cel mai harnic și mai consecvent a fost însuși Ion Mușlea și aceasta a cîntărit greu în reușita acțiunii. Conștient de toate prin cîte avea să treacă, Ion Mușlea s-a aplecat cu grijă asupra fiecăruia dintre colaboratori, i-a îndrumat cu atenție și înțelepciune, i-a ajutat pe cît i-a stat în putință [1]. În felul acesta Ion Mușlea a reușit să alcătuiască o arhivă bogată, fără de a cărei consultare e greu de imaginat astăzi o cercetare cuprinzătoare. În jurul arhivei, s-a format o școală de tineri folcloriști, bine pregătiți și activi. Aceluiași bilanț trebuie să-i adăugăm cele șapte tomuri ale Anuarului Arhivei de folclor, care cuprind unele dintre cele mai de seamă lucrări ale folcloristicii noastre din acea vreme. În sfîrșit numeroase studii, ediții critice și alte lucrări publicate încununează activitatea științifică a lui Ion Mușlea[2].

Să amintim, spre pildă, cele două ediții critice — Pauleti [3] și Alexici [4] — , apoi studiile privind unele personalități ale folcloristicii românești — Samuil Micu-Clein, Marienescu [5],

---

[1] Printr-o fericită întîmplare am luat cunoștință de conținutul a trei dintre scrisorile adresate de Ion Mușlea unuia dintre corespondenții săi : Dem. Ahrițculesei. Ne îngăduim să le reproducem în întregime pentru valoarea lor documentară, spre mai buna cunoaștere a personalității lui Ion Mușlea. Originalul documentelor de mai jos se află în posesia lui Dem. Ahrițculesei, căruia îi mulțumim și pe această cale pentru bunăvoință ;

I. Academia Română, Arhiva de Folclor, nr. 521, Cluj, 2 Maiu, 1931, Strada Elisabeta, 23 : Stimate Domn, Confirmăm cu deosebită bucurie primirea prețiosului Dv. răspuns la întîiul nostru chestionar, precum și a ,,Poveștii Maicii Domnului'' și vă rugăm să primiți mulțumirile noastre.

În ce privește materialul adunat referitor la ,,Calendarul poporului'' pe lunile Martie — Aprilie, vă rugăm să ni-l trimiteți așa cum îl aveți, deoarece pentru aceste două luni nu vom avea în curînd chestionare. În luna aceasta veți primi însă un altul, la care nădăjduim că ne veți răspunde cu date tot atît de interesante.

Pe viitor ar fi bine să ne trimiteți materialele recomandat, noi obligîndu-ne să vă înapoiem cheltuielile avute cu poșta.

Vă rugăm să primiți salutările noastre. Directorul Arhivei, Ion Mușlea.

II. Academia Română, Arhiva de Folklor, nr. 196, Cluj, 16 decembrie, 1937, str. Elisabeta, 23 : Certificat, Se certifică de noi că d-l D. Ahrițculesei este membru corespondent al Arhivei de Folklor, calitate în care a făcut, începînd cu anul 1931, bogate și pricepute culegeri, fapt pentru care i s-a acordat în anul 1934 și un premiu (al doilea) în valoare de lei 1.500. Directorul Arhivei Ion Mușlea.

III. Academia Republicii Populare Române, Arhiva de folklor, Cluj, 28 oct. 1950, str. Bolintineanu 18 : Stimate Domnule Ahrițculesei, Te rog să mă ierți pentru întîrzierea enormă cu care răspund la scrisoarea d-tale (nedatată, dar expediată, probabil, în August — Septembrie). În lipsa mea, un funcționar care a primit-o a rătăcit-o între niște cărți, ne mai găsind-o decît ieri, cînd mi-a și predat-o cu scuze.

Rîndurile d-tale mi-au făcut o deosebită bucurie. Nu te-am uitat de loc, doar de atîtea ori, răsfoind manuscrisele Arhivei, dau de numele d-tale și știu că pentru județul Dorohoi cele mai bune informații le găsesc în materialele ce ai cules pe vremuri, cu atîta rîvnă și pricepere, lucru pentru care atîția cercetători îți sînt recunoscători.

Mă bucur, de asemenea, văzînd că vrei să reiai culegerile. De fapt, Arhiva, abia repusă în funcțiune în anul trecut — cu subsemnatul ca singur funcționar — , nu și-a organizat încă noi cadre de culegători. Totuși, din cînd în cînd, mai primesc cereri de chestionare și materiale, mai ales de la foștii membri corespondenți. Controlînd evidențele Arhivei, am văzut cu surprindere că n-ai răspuns la trei chestionare : ,,Casa'' (X), ,,Obiceiurile juridice'' (XII) și ,,Semne și prevestiri''(XIII). Dintre acestea, oarecum mai actual este cel închinat obiceiurilor juridice. Și la cel cu ,,Casa'' mi-ar părea f. bine să răspunzi. Nu uita, te tog, să culegi și din folklorul care oglindește realizările regimului, lupta de clasă etc. (cîntece, strigături, povestiri etc.). Cu caietele e greu, dar nădăjduiesc că la primirea răspunsurilor să pot restitui, ca pe vremuri, cheltuielile avute de corespondent.

Sunt curios ce și cum vei reuși să culegi în noua regiune în care te-ai mutat. Aștept știri nouă și material. Cu cele mai bune urări de sănătate și spor la lucru. Ion Mușlea.

[2] Întregul repertoriu (175 titluri) al lucrărilor publicate — începînd cu anul 1912 — de Ion Mușlea este reconstituit de Ion Taloș în *Cercetări*. . ., vol. II, p. 433 — 448.

[3] Nicolae Pauleti, *Cîntări și strigături românești*. . ., ediție critică, cu un studiu introductiv de Ion Mușlea, București, Ed. Acad. R.P.R., f.a.

[4] G. Alexici, *Texte din literatura poporană română*, tom. II (inedit), publicat cu un studiu introductiv, note și glosar de Ion Mușlea, București, Ed. Acad. R.S.R., 1966.

[5] În *Cercetări*. . ., I., p. 3 — 18, respectiv, 145 — 154. De fapt, întregul volum este rezervat studiilor de istorie a folcloristicii.

Pitiș[6] etc. — și alte cercetări remarcabile ca : Junii, Snoavele despre femeia necredincioasă, Cîntare și verș la Constantin[7], Tipologia[8]...

După această sumară enumerare ne îngăduim unele considerații de ordin general : a abordat o gamă foarte largă de probleme, acoperind aproape toate domeniile disciplinei, și — ceea ce ni se pare remarcabil — îndeosebi pe cele deficitare. De unde și constatarea că majoritatea temelor de studiu și dezbatere sînt rezervate unor probleme și aspecte inedite, Ion Mușlea putînd fi considerat în foarte numeroase domenii un deschizător de drumuri. A doua observație se referă la justețea și pertinența concluziilor la care ajunge în studiile sale. Fapt datorat, într-o oarecare măsură, celui de al treilea aspect pe care ne socotim îndreptățiți să-l relevăm : caracterul monografic al cercetării, prin caracter monografic înțelegînd epuizarea bibliografiei — de la care pornește de obicei —, luarea în considerație a întregului material de teren, includerea în raza de observație a tuturor zonelor folclorice naționale.

De aceea salutăm apariția, la Editura Minerva, a celor două volume de *Cercetări*..., volume în care sînt adunate lucrările mai importante ale savantului clujean. Nu vom reproduce aici sumarul și nici prezentarea lor pe scurt. O face Ion Taloș — îngrijitorul ediției — în caldul și excelent documentatul său studiu introductiv. Ne mărginim a menționa că sînt republicate studiile lui Ion Mușlea risipite prin periodice, ceea ce facilitează o privire de ansamblu asupra activității de cercetător a învățatului și a concepției sale științifice. Faptul nu este deloc lipsit de importanță. A avea pe masa de lucru opera științifică a lui Ion Mușlea înseamnă a avea la dispoziție un instrument de lucru deosebit de util. Dar și un model de sobrietate, hărnicie, ținută științifică, dăruire. Un model al savantului care meditează îndelung, studiază temeinic, cunoaște pînă la amănunt terenul și literatura de specialitate.

Cred totuși că cel mai distins omagiu pe care-l putem aduce savantului și omului este acela de a încerca să-i repunem în circuit opera. Un început l-a făcut Ovidiu Bîrlea cu *Tipologia*... Un pas decisiv l-a făcut apoi Ion Taloș cu ediția care ne-a prilejuit aceste rînduri, ediție căreia trebuie să-i recunoaștem meritul unui aparat științific cuprinzător și amplu documentat.

Al. Dobre

---

[6] Ion Mușlea, *George Pitiș folclorist și etnograf*, București, Ed. pt. lit., 1968.

[7] Pentru toate acestea, inclusiv titlurile integrale, vezi *Cercetări*..., vol. II.

[8] Ion Mușlea și Ov. Bîrlea, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B.P. Hașdeu*, București, Ed. Minerva, 1970.

FIŞIER BIBLIOGRAFIC

SAMUEL BAUD-BOVY, *Chansons populaires de Crète occidentale*, Genève, ed. Minkoff, 1972, 310 p.

În ,,Cuvîntul înainte'' autorul arată că, la închegarea acestui volum, contribuţiile au fost deosebit de numeroase şi importante : ,,Cu toate că poartă un nume de autor, această carte este aproape ca însuşi cîntecul popular, rezultatul unui efort colectiv, atît sînt de numeroase şi de importante contribuţiile de care a beneficiat''.

O parte din materialele conţinute în volum, culese şi înregistrate, aparţin anului 1930, iar o altă parte a fost înregistrată în anul 1954. Materialul constă din cîntece din Creta occidentală, mai precis cele ale provinciei La Canée.

Lucrarea are anexat un disc cu imprimări din culegerile recente (din anul 1954), de mai bună calitate în ceea ce priveşte rezolvarea părţii tehnice faţă de cele anterioare (din 1930).

În prefaţă se găsesc date, foarte sistematizate, cu caracter general, date de natură să orienteze în mare asupra principalelor probleme, înainte de a intra în studiul amănunţit. Acestea privesc : înregistrările, bibliografia, necesitatea şi caracteristicile culegerii, notaţia muzicală, lămuriri asupra notării textelor, repertoriul, clasificarea, lămuriri asupra notării versurilor, explicarea semnelor.

Materialul cuprins în această lucrare este tratat în următorul fel : înaintea fiecărei piese prezentate se află un adevărat studiu din punct de vedere muzical, cuprinzînd analiza propriu-zis muzicală (scara muzicală, cezuri, cadenţe, analiza motivelor melodice, melisme, variante, număr de silabe), indicînd textele pe care se mai cîntă respectiva melodie, apoi indicaţii foarte amănunţite asupra versurilor (provenienţă, număr de silabe, genul din care fac parte). Sînt apoi analizate interinfluenţele text—muzică, ca şi schimbările intervenite la intervale de cîteva zeci de ani în interpretarea piesei respective.

Se prezintă apoi textul în original şi tradus în limba franceză, după care este dată partitura muzicală.

Astfel, graţie numărului impresionant al pieselor culese, a confruntării numeroaselor variante găsite la fiecare piesă şi a studiului de profunzime, avînd la bază transcrierile amănunţite ale pieselor, s-a realizat o completă şi serioasă lucrare. S-a lucrat cu asemenea exigenţă încît s-au avut în vedere toate fanteziile interpretative ale cîntăreţilor populari : stilul specific personal de interpretare (cu redarea lui în notaţia muzicală), problemele de timbru (mai greu de notat), inflexiunile ritmice, subtilitatea intervalelor, bogăţia ornamentelor.

Considerăm deci că această lucrare (cu caracter monografic) reuşeşte nu numai să ne dea o imagine cît se poate de clară şi de concretă asupra folclorului provinciei studiate, ci că a şi depăşit aceste limite.

E.S.

,,Nàrodopisné aktuality'', nr. 3, 1972.

Editată de Institutul de artă populară din Strážnice, revista ,,Actualităţi etnografice'' reuneşte în paginile sale interesante dezbateri în legătură cu metodologia cercetării folclorului. Astfel, studiul Martei Šrámková şi Oldřich Sirovátka, intitulat *Unităţi de structură în textele liricii populare* (p. 169—183), discută părerile mai multor cercetători cu privire la noţiunile de ,,unitate structurală'', ,,motiv'', ,,detaliu''. Subliniind importanţa termenilor pentru sistemul de catalogare a liricii populare, autorii ajung la următoarele concluzii : 1) termenul ,,unitate structurală'' este folosit în cazurile în care cercetările au în vedere mai ales ,,funcţia compoziţională'' a respectivelor texte.

Rev. etn. folc., tom. 18, 1973, nr. 4, p. 327—331, Bucureşti, 1973

Aceasta nu înseamnă, însă, că prin ,,unitate structurală'' trebuie să înţelegem doar un simplu ,,stereotip stilistic'' sau o întîmplătoare ,,sintagmă lingvistică''; 2) termenul de ,,detaliu'' (folosit de J. Mukařovský în *Studii de estetică*, Praga, 1966) are o accepţiune mai amplă. Spre deosebire de ,,unitate structurală'', noţiunea de ,,detaliu'' presupune în cercetarea poetică reunirea mai multor strofe, versuri (sau cel puţin analiza contextuală a două cuvinte); 3) ,,unitatea structurală'' este în deplină concordanţă cu ,,unitatea tematică''. Aceasta înseamnă că termenul în sine se bazează pe anumite determinări reciproce, determinări care constituie în ultimă instanţă ,,complexitatea de motive'' a compoziţiei. În această situaţie, se poate vorbi de faptul că structura tematică este aceea care evidenţiază deosebirile funcţionale ale motivelor individuale existente în procesul compoziţional. Astfel, unele unităţi apar în context fie ca ,,motive introductive'', fie ca ,,motive intermediare'' sau ,,finale''.

Interesantă este părerea autorilor şi în legătură cu studiul lui R. Niculescu (*Privire critică asupra unor procedee actuale de sistematizare şi clasificare a liricii populare*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', an. XIV, 1969, nr. 3, p. 207—223). Apreciind părerile cercetătorului român cu privire la termenul de ,,motiv'', autorii se pronunţă îndeosebi pentru folosirea noţiunii ,,unitate structurală''. Şi aceasta, pentru că ,,motivul'' are în vedere în primul rînd tema producţiunii folclorice, în timp ce ,,unitatea structurală'' pune accentul şi pe funcţiile compoziţionale ale liricii populare (p. 180). Şi totuşi, spre sfîrşitul articolului, autorii consideră că pentru a putea identifica ,,unităţile individual-structurale'' este necesar să se procedeze în prealabil la alcătuirea unui ,,corpus de motive'' (p. 183). Evident că problema rămîne deschisă, iar cercetătorii îşi vor putea spune, în continuare, părerea în legătură cu metoda de cercetare în acest domeniu.

Din sumarul revistei merită să fie reţinut şi articolul lui Dagmar Klímová despre *Sistemul de catalogare a liricii şi prozei populare* (p. 189—193). Autoarea propune ca, în timpul cercetărilor pe teren, să se consemneze (în afara datelor biografice ale subiectului) şi următoarele aspecte: a) în ce categorie folclorică este subiectul cel mai bine iniţiat (de pildă, dacă în afară de ghicitori subiectul poate reda şi cuplete satirice, zicători etc.); b) în catalogarea producţiunilor versificate să se ţină seama şi de numărul versurilor (de structura strofei şi de numărul silabelor din vers etc.). Aceasta ar duce pe cercetător la concluzii importante cu privire la autenticitatea textelor, prelucrări libere ale acestora, contaminări. Autoarea presupune că, împreună cu celelalte date, impuse de metodologia cercetării, sugestiile sale ar contribui în mai mare măsură la clasificarea completă a producţiunilor populare, scoţîndu-se în evidenţă şi următoarele aspecte: a) particularităţile lingvistice; b) motivele principale; c) variantele; d) răspîndirea geografică; e) categoria folclorică; f) perioada cînd au apărut; g) stilul compoziţiei ş.a. Ar fi necesară şi o strictă delimitare a materialului pe următoarele trei probleme: 1) date obţinute din informarea directă a subiectului; 2) date rezultate din prelucrarea acestora de către cercetător; 3) observaţii desprinse din analiza textului. Concluziile vor fi semnificative atît din punctul de vedere al materialului obţinut direct de la subiect, cît şi sub forma prelucrării acestui material de către cercetător sau programator.

Rubricile de note şi recenzii ale revistei semnalează, printre altele, cartea lui V. Gošovskij *U istokov narodnoj muzyki slavjan* (Moscova, 1971) şi studiul Annei Czekanowska, *Etnografia muzyczna. Metodologia a metodyka* (Varşovia, 1971).

Prin publicarea unor studii interesante, revista ,,Actualităţi etnografice'' contribuie împreună cu celelalte publicaţii de specialitate din Cehoslovacia, la dezbaterea unor aspecte importante de cercetare a producţiilor folclorice.

Gh. C.

MATTHIAS ZENDER, *Das kölnische ,,Niederland'' in Gestalt und Sonderart seines Volkslebens*, în ,,Rheinische Vierteljahrsblätter'', XXXVI (1972), Heft 1/4, p. 249—280, 11 hărţi, 10 fotografii.

Propunîndu-şi ilustrarea şi fundamentarea unei complexe argumentări referitoare la caracterizarea şi delimitarea cît mai precisă a unei zone de cultură populară, studiul prof. M. Zender oferă un interesant exemplu atît în cele ce priveşte aplicarea adecvată a principiilor cartografierii etnografice, cît şi referitor la rezolvarea unor probleme teoretice legate de determinarea complexă, structura şi evoluţia obiceiurilor.

Principalul său obiectiv constă în demonstrarea modalităţilor în care analiza bazei sociale şi a stratificării culturale poate permite o nuanţată caracterizare a fenomenelor de viaţă tradiţională. Metodologia de cercetare folosită constă în coroborarea concluziilor oferite de cartografierea datelor cu acelea care rezultă din analiza altor categorii de izvoare în vederea depistării originii şi tendinţelor de evoluţie a unor interesante fenomene de cultură populară. Este vorba de obiceiurile legate de ,,licitarea fetelor'', de reprezentările şi producţiile folclorice aferente, proprii zonei kölneze pînă în momentul de faţă.

Pornind de la o serie de realităţi specifice, studiul prof. M. Zender, un erudit cunoscător, dar, în acelaşi timp, un pertinent teoretician al fenomenelor de cultură populară, oferă o serie de sugestii de cercetare cu caracter general deosebit de fecunde, dintre care vom aduce cîteva în discuţie.

Este vorba, de exemplu, de fundamentarea principiului după care modificările de funcţiune şi structură pe care le înregistrează obiceiurile populare sînt în directă legătură cu transformările social-culturale care au loc în cadrul grupurilor de purtători, dar şi cu o serie de caracteristici generale ale comunităţilor (mărimea aşezării, structura socială, gradul de instruire al populaţiei etc.). În acest fel, formele fenomenelor de cultură populară, considerate cumulativ în dispunerea lor spaţială, conlucrează la cristalizarea unor trăsături specifice a comunităţilor, devin un ,,Signum" al aşezărilor respective.

În ceea ce priveşte sensul de evoluţie al obiceiurilor, autorul consideră că este caracteristică tendinţa de trecere de la semnificaţia magică la aceea de forme de sărbătoare populară şi de agrement (,,Fest", ,,Spiel", ,,Teil der Erholung"). Această tendinţă generală de evoluţie a obiceiurilor către ,,structurile lor moderne" se manifestă în forme destul de specifice la nivelul grupelor şi comunităţilor, spre deosebire de producţiile folclorice, care, după părerea cercetătorului german, se realizează, în momentul de faţă, în cadrul unor ,,curente" mai largi de reprezentări şi motive, în forme locale mai puţin diferenţiate. În acelaşi timp, se constată că, în perioada contemporană, deosebirile zonale pe planul general al culturii populare cunosc un proces progresiv de estompare.

Aşa cum arătam, concluziile teoretice oferite de studiul prof. M. Zender pornesc în special de la o multilaterală analiză a cartogramelor, care sînt realizate într-o mare varietate tematică şi spaţială (subzonală). Vom menţiona în continuare cîteva din aceste modalităţi de lucru, pe care le considerăm foarte sugestive şi în ceea ce priveşte realizarea atlaselor etnografice : cartografierea fenomenelor la diverse nivele succesive de timp, cartografierea diferenţiată a unor deosebite elemente de structură şi funcţionalitate ale obiceiurilor, ca şi a reprezentărilor şi producţiilor folclorice aferente.

Remarcăm preocuparea constantă de a completa comparativ concluziile oferite de analiza cartografică cu acelea care decurg din interpretarea unei varietăţi de izvoare conexe (cronici, documente, presă etc.).

A.P.

Dritte Arbeitskonferenz der Organisationskomission für den Volkskundeatlas Europas und seiner Nachbarländer (11.—14. Mai in Helsinki). Bericht herausgegeben im Auftrag der Ständigen Internationalen Atlaskomission, zusammengestellt von Dr. J. Fellenberg gen. Reinold, Bonn, 1972, 84 p.

Însumînd textele comunicărilor şi consemnarea discuţiilor care au avut loc pe marginea lor cu ocazia celei de a III-a Conferinţe de lucru a Comisiei de organizare pentru Atlasul Etnografic al Europei şi al ţărilor limitrofe (Helsinki, mai 1970), volumul prezintă un interes deosebit nu numai în ceea ce priveşte problemele legate de realizarea atlaselor etnografice, ci şi în raport cu o serie de preocupări actuale ale disciplinei.

Astfel, comunicarea prof. B. Bratanič (R.S.F. Iugoslavia), intitulată *Cartografia etnografică şi atlasele etnografice*, subliniază efervescenţa creatoare care se manifestă în ultimii 10—15 ani în domeniul cartografiei etnografice, ceea ce a determinat necesitatea unei colaborări şi coordonări internaţionale în acest domeniu. Autorul consideră de mare importanţă teoretică fixarea cu realism a scopurilor atlaselor etnografice, care au, în primul rînd, caracterul unui ,,instrument de lucru", al unui ,,corpus de date" sistematic culese şi organizate, vizînd ilustrarea, prin mijloace de înaltă expresivitate cartografică, a modalităţilor de răspîndire şi grupare a fenomenelor de cultură populară. Stabilirea unei valori ştiinţifice efective nu se poate realiza decît în condiţiile creării unei baze organizatorice adecvate, ca şi prin stabilirea unor sisteme practice de lucru prin care să se evite apariţia unor erori în stare să periclitezе importanţa documentară a lucrării (fixarea neclară a scopurilor sale, o alegere nefundamentată a tematicii, completarea superficială a chestionarelor etc.).

Comunicarea prof. M. Zender (R.F. Germania) se referă în special la problemele Atlasului Etnografic al Europei, dar, prin implicaţiile sale teoretice, poate oferi o serie de sugestii de lucru şi pe planul realizării atlaselor naţionale. Este vorba, de exemplu, de consideraţiile privitoare la condiţiile tehnice care determină un grad sporit de accesibilitate şi expresivitate a hărţilor etnografice (raportul dintre scara acestora şi densitatea sau mărimea semnelor).

Prof. P. Leser (S.U.A.) abordează în comunicarea sa, *Probleme ale raporturilor cultural-spaţiale*, o serie de aspecte legate de interpretarea corelată a materialului cartografic. El consideră că, în stabilirea legăturilor genetice dintre fenomene, criteriul răpîndirii în spaţiu al acestora trebuie raportat la criteriul calitativ al analogiei formelor, doar într-o asemenea perspectivă (pe care o considerăm deosebit de adecvată) putîndu-se rezolva problemele continuităţii evoluţiei culturale.

Din multitudinea de aspecte abordate în cadrul discuţiilor, vom menţiona cîteva dintre cele pe care le considerăm mai apropiate preocupărilor legate de realizarea Atlasului etnografic al României (este de remarcat faptul că asemenea idei şi-au găsit deja o materializare adecvată în principiile şi activitatea de realizare a atlaselor naţionale din diferite ţări, aşa cum reiese din rapoartele prezentate de delegaţii ţărilor respective). Pornindu-se de la constatarea conform căreia perspectiva cultural-istorică este necesară atlaselor etnografice, căci doar în felul acesta se poate elucida evoluţia fenomenelor cartografiate, s-a subliniat în mod clar că nivelul de timp (perioada relativă) în cadrul căruia sînt culese datele retardate trebuie să fie fixat în funcţie de principalele etape ale istoriei ţării respective. Pornind de la această idee, prof. M. Zender fixează cu pertinenţă principiile necesare realizării hărţilor unui atlas etnografic: datele trebuie să se încadreze aceluiaşi nivel de timp, să se înscrie unei tematici precis delimitate şi să rezulte din aceleaşi categorii de izvoare.

O altă idee asupra căreia a existat un consens foarte larg se referă la necesitatea ca tematica să aibă un caracter selectiv, deci să cuprindă acele fenomene care manifestă o mai mare semnificaţie etnografică, materializată în special prin funcţionalităţi cît mai complexe, şi care sînt realmente apte de a fi cartografiate.

Menţionăm şi opinia prof. G. Megas (Grecia) după care este necesară discutarea posibilităţilor de realizare ale unui Atlas etnografic al Balcanilor, care se impune prin caracterele culturale comune aparţinînd popoarelor care trăiesc în această zonă.

A. P.

RAYMOND T. Mc. NALLY and RADU FLORESCU, *In search of Dracula, a true history of Dracula and vampire legends*, Greenwich, Connecticut, New York, Graphic Society, 1972, 223 p.

În capitolul introductiv autorii mărturisesc raţiunile afective ale cercetării lor monografice despre Dracula şi implicit motivele sentimentale ale expediţiei în România. Scopul studiilor întreprinse a fost degajarea unei duble istorii : cea a voievodului Vlad Ţepeş şi cea a vampirului legendar Dracula. Istoria autentică şi imaginaţia colectivă au fost reunite, remarcă autorii, în naraţiunea irlandezului Bram Stoker, intitulată *Dracula* şi publicată în 1897. În ficţiunea lui Stoker rezidă pentru cei doi istorici americani centrul de interes al analizei lor. Se procedează prin reconstituirea unui spaţiu ,,istorico-anecdotic", înregistrîndu-se apoi iradiaţiile produse de personajul literar în cinematografie. În consecinţă, problema reală a studiului pe care îl prezentăm este geneza unui best-seller care fascinează şi astăzi prin vitalitate mitologică un public eterogen. Bineînţeles, cei doi autori nu procedează cu o stricteţe metodologică în stare să obosească un cititor neavizat. Expunerea lor se desfăşoară în salturi pitoreşti şi imprevizibile, datorate unui netăgăduit talent narativ. Din analiza documentelor istorice este recompusă existenţa voievodului Vlad Ţepeş, pigmentată cu ipoteze psihologice fine asupra actelor ciudate ale domnitorului şi cu incursiuni fulgerătoare în folclorul actual al regiunilor marcate de prezenţa lui Ţepeş. Merită să fie subliniat interesul special pe care autorii îl acordă ,,Cetăţii lui Dracula" [Dracula Castle] şi mormîntului voievodal de la Snagov, ca semne importante pentru înţelegerea biografică. Atît cetatea cît şi mormîntul sînt obiecte de controversă arheologic-istorică, au deci o ambiguitate care incită studiul şi, în egală măsură, stimulează resursele imaginaţiei. O astfel de poziţie ambiguă are şi imaginea tipică a vampirului, pe care autorii o compară cu prezenţa reală a contesei sadice Elizabeth Bathory şi cu existenţa în America de Sud a liliacului-vampir. Este drept că relaţiile dintre cele trei nivele : a) sadic imaginar, b) sadic real uman, c) ,,sadic" real animal, nu intră în competenţa strictă a istoricului şi ca atare sînt trecute doar în revistă.

Investigaţiile istoricilor americani se încheie cu o prezentare a filmelor terifiante consacrate lui Dracula. Apendicele conţine traduceri ale anecdotelor germane, ruseşti şi româneşti despre Vlad Ţepeş. O bibliografie bogată şi o filmografie exhaustivă, conferă cărţii prezentate o deschidere ştiinţifică, demnă de a fi continuată într-o operă eliberată de fascinaţia excesivă a best-seller-ului.

Ş.A.

BAKÓ FERENC, *Kőházak és barlang lakások Eszak-Hevesben*, Az Egri múzeum evkönyve, VIII—IX, Eger, 1972.

Studiul începe cu un scurt istoric al localităţii Sirok, care-şi trage numele de la cetatea cu acelaşi nume, aşezată pe colina ce străjuieşte comuna, vechi centru politic şi economic al ţinutului.

Aşezată în partea de nord a comitatului Heves, într-o regiune bogată în roci de origine vulcanică şi cariere de piatră, comuna Sirok a fost caracterizată întotdeauna prin construcţii (case şi anexe) clădite exclusiv din piatră. Practica construcţiilor de piatră este legată de prezenţa diferiţilor meşteri, ca: pietrari, zidari, cioplitori şi săpători în piatră.

Autorul studiază cele două tipuri de construcţii existente la Sirok: construcţiile obişnuite, făcute la suprafaţa solului, şi cele săpate în rocă.

După o descriere amănunţită a clădirilor din prima categorie, ilustrată prin fotografii şi desene, a doua parte a studiului se ocupă de celălalt tip de construcţii, extrem de interesant, de la Sirok: construcţiile peşteră (de tip troglodític) săpate direct în roca moale, vulcanică (tuf riolitic), servind ca locuinţe sau în scopuri gospodăreşti.

Referitor la originea acestor construcţii nu există date mai vechi. Prima atestare arhivistică este din anul 1848. La începutul secolului nostru numărul acestor construcţii era de 63, din care, în anul 1971, 26 erau folosite ca locuinţe, iar celelalte ca anexe ale gospodăriei.

Majoritatea acestor locuinţe de tip troglodític sînt compuse dintr-o încăpere sau, uneori, alături de această cameră de locuit s-a mai făcut o bucătărie. Sînt descrise şapte asemenea construcţii scobite în rocă vulcanică, insistîndu-se asupra modului lor de întocmire, asupra sistemului de încălzire etc. al acestor ciudate locuinţe. Numeroase schiţe şi fotografii însoţesc studiul.

Bakó Ferenc, autorul studiului, este de părere că aceste construcţii de tip troglodític sînt vestigiile unei vechi civilizaţii dezvoltate pe aceste meleaguri.

E. D.

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale* etnografice şi folclorice, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie la rubrica *note şi recenzii* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date din text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Bucureşti, str. Gutenberg nr. 3 bis

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX— începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom 2 (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Povești, snoave și legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

I.C. CHIȚIMIA, **Folcloriști și folcloristică românească**, 1968, 407, p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK și ANDREI BÎRSEANU, **Doine și strigături din Ardeal**, ediție definitivă (studiu introductiv, inedite, note și variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Izvoare folclorice și creație originală. Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu**, 1970, 328 p., 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrînești din Oltenia**, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Temelii folclorice și orizont european în literatura română**, 1971, 497 p., 26 lei.

ANDREI BUCȘAN, **Specificul dansului popular românesc**, 1971, 454 p., 30 lei.

Rev. etn. folc., t. 18, nr. 4, p. 241—332, București, 1973

I. P. I. c. 2956

43407

Lei 20.—

XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 18 BUCUREȘTI Nr. 5

1973

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri :

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România ; AL. AMZULESCU ; TIBERIU ALEXANDRU ; ANDREI BUCŞAN ; RADU NICULESCU ; VERA PROCA-CIORTEA ; NICOLAE RĂDULESCU ; PAUL SIMIONESCU ; ION VLĂDUŢIU ; ROMULUS VULCĂNESCU ; ION TALOS

Secretar de redacţie :

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Revistele se pot procura şi prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poştă), Bucureşti, Str. Gutenberg, nr. 3 bis, sectorul VI.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Întreprinderea Rompresfilatelia, Căsuţa poştală nr. 2001—telex 011631, Bucureşti, România, sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

„*La revue d'ethnographie et de folklore*" paraît 6 fois par an. Toute commande à l'étranger sera adressée à Întreprinderea Rompresfilatelia, Boîte postale 2001 — telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
Bucureşti

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 18 1973 Nr. 5

SUMAR

STUDII Pag.

TIBERIU ALEXANDRU — Dimitrie Cantemir şi muzica orientală 335

STANCA FOTINO şi SOLOMON MARCUS — Gramatica basmului (II) 349

GOTTFRIED HABENICHT — Cimpoiul hunedorean 365

MATERIALE

CORNELIA CĂLIN — Contribuţii la istoria folcloristicii româneşti : un manuscris vechi aparţinînd lui Bizanţiu P. Densusianu . 409

RECENZII

Ţara Bîrsei, sub redacţia Nicolae Dunăre, vol. I, Bucureşti, Edit. Academiei R.S. România, 1972 (Ioana Ionescu-Milcu) 425

Rev. et. folc. Tom. 18, nr. 5 p. 333–428, Bucureşti, 1973

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 18 1973 N° 5

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page.

TIBERIU ALEXANDRU — Dimitrie Cantemir et la musique orientale 335

STANCA FOTINO et SOLOMON MARCUS — La grammaire du conte populaire (II) 349

GOTTFRIED HABENICHT — La cornemuse de Hunedoara . . . 365

MATÉRIAUX

CORNELIA CĂLIN — Contributions à l'histoire de la folcloristique roumaine : un manuscrit ancien appartenant à Bizanțiu P. Densusianu 409

COMPTES RENDUS

Țara Bîrsei, sous la rédaction de Nicolae Dunăre, vol. I, București, Editura Academiei R.S. România, 1972 (Ioana Ionescu-Milcu) 425

Rev. ethn. folk. Tome 18, nr. 5, p. 333–428, Bucarest, 1973

DIMITRIE CANTEMIR ȘI MUZICA ORIENTALĂ

TIBERIU ALEXANDRU

Este de mirare că muzicianul Dimitrie Cantemir este încă atît de puţin cunoscut. Complexa activitate muzicală a strălucitului cărturar — teoretician de prestigiu, pedagog de vază, compozitor de frunte şi interpret de seamă — nu este cu nimic mai prejos de bogata sa activitate pe care a desfăşurat-o în celelalte domenii pe care le-a stăpînit. Filozof şi istoric, orientalist, etnograf şi folclorist, geograf şi scriitor, Dimitrie Cantemir este unul din cei mai de seamă gînditori şi oameni de ştiinţă ai vremii sale. Scrierile lui au adus o contribuţie de preţ la dezvoltarea orientării laice în cultura românească veche. Prin activitatea sa muzicală multilaterală el aparţine însă muzicii orientale clasice.

Slaba cunoaştere a lui Cantemir muzicianul se explică în primul rînd prin nejustificata tăcere a muzicologilor noştri. De la uimitorul Burada, cel care i-a închinat cea mai cuprinzătoare scriere de pînă acum [1], s-a publicat mult prea puţin : cîteva comunicări, mici capitole în lucrări de istoria muzicii şi un număr de articole mărunte risipite în periodice de tot felul [2].

Slaba şi uneori greşita cunoaştere a lui Cantemir muzicianul se mai explică şi printr-o concepţie fundamental greşită asupra muzicii orientale, care încă mai stăruie. Sînt destui care, faţă de „sacrosancta" muzică

---

[1] Teodor T. Burada, *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir Domnitorul Moldovei*, în „Analele Academiei Române", Seria II, tom XXXII, Memoriile Secţiunii Literare, Bucureşti, 1911, Academia Română, p. 79—192. A se vedea de acelaşi autor şi *Un prince moldave musicien*, în „Revue de Roumanie", I (1910), nr. 1.

[2] Gh. Ciobanu, *Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir în colecţia lui Anton Pann*, în „Revista de folclor", II (1957), nr. 3, p. 81—96 ; Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti*, vol. I, Bucureşti, 1973, Editura Muzicală, p. 386—398 ; Viorel Cosma, *Documente şi lucrări muzicale din pragul veacului al XVIII-lea*, în „Muzica", XIV (1964), nr. 5—6, p. 67—68, 71 ; acelaşi, *Muzicieni români. Compozitori şi muzicologi. Lexicon*, Bucureşti, 1970, Editura Muzicală, p. 98—99 ; Romeo Ghircoiaşiu, *Personalitatea lui Dimitrie Cantemir şi unele aspecte ale gîndirii sale muzicale*, în „Lucrări de muzicologie", V (1969), Cluj, Conservatorul de muzică „G. Dima", p. 41—49 ; Eugenia Popescu-Judeţ, *Dimitrie Cantemir — muzicianul*, în „Magazin istoric", III (1969), nr. 11, p. 80—81 ; aceeaşi, *Dimitrie Cantemir et la musique turque*, în „Studia et Acta Orientalia", VII (1968), Bucureşti, p. 199—213 ; Mihai Gr. Posluşnicu, *Istoria musicei la români*, Bucureşti, 1928, Cartea Românească, p. 317—324.

Rev. etn. folc., tom 18, nr. 5, p. 335—348, Bucureşti, 1973

occidentală, socotesc minoră orice cultură muzicală din afara Europei. Înaltele culturi muzicale ale Răsăritului, de străveche tradiție, sînt confundate nu o dată cu folclorul prin oralitatea care le caracterizează, iar instrumentele lor muzicale, pentru simplul motiv că nu seamănă cu cele ale muzicii noastre culte sînt etichetate drept instrumente populare. Este de necrezut, dar pentru multă lume „nayul" sau „neyul", fluierul tipic al muzicii clasice arabe, din care cînta și Cantemir, este un fluier oarecare. Cît despre „tanbur", „tanbură" sau „tambură" cum i se mai spune, instrument cu coarde ciupite propriu muzicii culte turcești — și din acesta cînta Cantemir și încă cu desăvîrșită măiestrie ! — este confundat uneori cu tamburina (daireaua). Un strălucit învățat, autorul celei mai bune monografii închinate lui Dimitrie Cantemir pe care o avem [3], credea — nici mai mult, nici mai puțin — că muzicianul nostru „chemat la turcii bogați să le cînte la ospețe" le zicea „probabil cîntece, acompaniate cu tamburin" [4]. Cu alte cuvinte, Cantemir cînta chipurile pe la ospețe, ca un lăutar oarecare, acompaniindu-se cu tamburina sau daireaua, tobița cu disculețe sunătoare! Cu asemenea opinii nu e de mirare că activitatea de muzician a domnitorului moldovean este privită de unii cu iertătoare bunăvoință dacă nu cu oarecare jenă, chiar dacă i se admit oarecare succese. Iar laudele pe care Cantemir nu pregetă să le aducă muzicii turcești, găsind-o în unele privințe superioară muzicii europene [5] — și aceasta „în secolul lui Bach și al lui Händel" — par excesive, ignorîndu-se incomparabila bogăție și varietate modală și ritmică a muzicii orientale.

Înclinarea spre muzică a lui Dimitrie Cantemir este probabil moștenită de la taică-său Constantin. Fecior de răzeș din Siliștени — Fălciu, acesta s-a ridicat prin merite militare pînă la tronul Moldovei. (A domnit între 1685 și 1693.) Se povestește despre dînsul că doinea cu multă măiestrie din caval și — domnitor fiind —, scîrbit de uneltirile boierilor puși pe procopseală, punea cavalul la gură și își cînta aleanul, tînjind după tinerețea pe care și-a petrecut-o în sînul naturii, liber și fericit [6].

Dimitrie Cantemir a început să învețe în casa părintească cu Ieremia Cacavelas, un învățat cretan, elev al elenistului Ioan Olearius din Lipsca. Și-a desăvîrșit studiile la Constantinopol, unde a stat, cu unele întreruperi, între 1688 și 1710, într-o vreme ca ostatic, garant al fidelității tatălui său față de Înalta Poartă. Frecventează cursurile Academiei Patriarhiei Ortodoxe Grecești, de veche tradiție bizantină, dar și cu vădite orientări moderne prin legăturile ei cu Universitatea din Padova. Întreține relații cu diplomați apuseni și pătrunde în societatea musulmană, închisă de obicei celor de altă credinţă. Studiază istoria, datinile, obiceiurile şi teologia mahomedană şi — timp de 15 ani — muzica orientală [7]. Muzica turcească intrase pe atunci în cea de-a treia ,,vîrstă de aur'' (sec. XVII—XVIII), cea în care îşi va atinge apogeul, îndeobşte sub sultanul Mahmud I (1730—1754), el însuşi compozitor de talent. Cultivată de sultani, preţuită de protipendadă, arta muzicii se afla în mare cinste. În splendoarea înfloririi sale, muzica clasică turcească cunoaşte o bogăţie fără seamăn de moduri — vreo 94 cu totul — diatonice, cromatice, infracromatice (cu octava împărţită în 17 apoi în 24 de trepte inegale) şi ritmi (*usul*) de o varietate şi complexitate fără pereche. Deşi esenţialmente orale, formele muzicale sînt construite după legi severe. Concertul turc (*fasl*), bunăoară, este compus dintr-o suită determinată de piese: *zemin* (introducere), *meyan* (parte acută), *karar* (final)ş.a. Alte forme nobile împodobesc patrimoniul artei sunetelor: *taxim* (preludiu instrumental improvizatoric în care se apreciază măiestria cu care interpretul mînuieşte posibilităţile maqamului în care cîntă), *peşrev* (uvertură instrumentală cu refren), *semai* (piesă instrumentală alcătuită şi aceasta din mai multe părţi numite *hane*), *gazel* (poem liric, cîntat pe o melodie improvizată — într-un fel replica vocală a *taximului*), *beste* (piesă vocală din catrene cu refren) etc. [8] Li se alătură formele muzicale religioase, de mare însemnătate în lumea musulmană.

---

[3] P.P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir. Viața și opera*, Biblioteca istorică III, București, 1958, Editura Academiei Republicii Populare Române. [Cu o bibliografie a scrierilor lui Cantemir și a scrierilor privitoare la acesta, p. 259—265.]

[4] *Idem*, p. 65.

[5] Demetriu Cantemiru, *Istori'a Imperiului Ottomanu. Crescerea si scaderea lui.* Cu note fórte instructive. Tradusa de Dr. Ios. Hodosiu. Partea I, Bucuresci, 1876, Editura Societatei Academice Romane, p. 218. Asemenea afirmații și în Dimitrie Cantemir, *Kniga sistima ili sostoianie muhommedanskoi relighii.* St. Petersburg, 1722, p. 354. Aici autorul aduce în sprijinul tezei sale bogăția ritmică a muzicii turcești față de cea europeană. Vezi O.L. Cosma, *lucr. cit.*, p. 390—391.

[6] Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, vol. I, Wien, 1781, Rudolf Gräffer, p. 395—399.

Islamul nu admite în cultul oficial decît muzica vocală dar tolerează felurite confrerii de ,,zikr'' sau ,,dervişi'', fiecare cu cîntările, dansurile şi instrumentele lor muzicale specifice. În Turcia s-a bucurat de mare faimă ordinul dervişilor Mevlevi — celebrii ,,dervişi învîrtitori'' — ordin inspirat de poetul şi filozoful Mevlāna Celādeddin el Rūmi (1207—1273). Cea mai importantă ceremonie a lor este *Āyin*, închipuind cerul şi mişcarea aştrilor. Este o complexă formă muzical-coregrafică, alcătuită din următoarele părţi: 1. *Na't* (Ofrandă), evocare lirică a lui Mevlāna, cîntată de un cîntăreţ fără acompaniament — Meditaţie; 2. *Taxim* (introducere), solo ney — Meditaţie; 3. *Peşrev* (Preludiu), grup de instrumente — Plimbare în cerc; 4. *Selam* (Salut), voce şi instrumente — Piruete; 5. *Son peşrev* (Ultimul preludiu), grup de instrumente — Piruete; 6. *Yürük semai* (Dans rapid), grup de instrumente — Piruete şi 7. *Son taxim* (Ultimul solo), ney sau tanbur — Sfîrşitul piruetelor şi moment de relaxare [9].

Într-un astfel de climat artistic se înţelege lesne cum tînărul Cantemir s-a hotărît să-şi valorifice înclinaţiile muzicale. După spusele sale a învăţat muzica orientală de la Kiemani Ahmed, un grec turcit şi de la un oarecare Angeli, grec şi acesta, amîndoi instrumentişti de seamă [10]. Reţine în mod deosebit atenţia numele celui dintîi dintre dascălii de muzică ai lui Cantemir. Porecla „Kiemani" pare să vină de la *keman*, nume dat odinioară viorii europene sau unui fel de viola d'amore (*sine-keman*). A învăţat cumva Cantemir să cînte şi din *keman*? Nici o ştire nu sprijină pînă în prezent o asemenea ipoteză. Ştim în schimb că a cîntat din *tanbur* şi din *ney*.

---

[7] P.P. Panaitescu, *lucr. cit.*, p. 38—41.

[8] *Encyclopédie de la Musique*, Tome III, Paris, 1961, Fasquelle. Articolul despre muzica turcească, scris de Michel Lesure.

[9] *Turkey I — Music of the Mevlevi*. Unesco Collection. A Musical Anthology of the Orient. Edited for the International Music Council by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation. General Editor: Alain Daniélou. Recording and Commentary by Bernard Mauguin. Bärenreiter—Musicaphon BM 30 L 2019. Vezi Tiberiu Alexandru, *Cronica discului*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', tom. 16 (1971), nr. 5, p. 405—408.

[10] *Istoria Imperiului Otoman*, *lucr. cit.*, p. 217. După abatele Toderini, Dimitrie Cantemir şi-a început studiile muzicale în anul 1691. Vezi Giambatista Toderini, *Letteratura turchesca*, Tomo I, Venezia, 1787, Presso Giacomo Storti, p. 224; în traducerea franţuzească a lucrării: *De la littérature des Turcs*, Tome premier, Paris, 1789, Pouçot, p. 218.

Instrument cu coarde ciupite, **tanburul** are patru perechi de coarde întinse deasupra unei cutii de rezonanţă emisferică sau ovoidală şi a unui gît lung, segmentat de numeroase frete (ligaturi). Acestea sînt mobile : muzicantul le deplasează şi le orînduieşte în funcţie de maqamul în care doreşte să cînte. Este instrumentul favorit al muzicienilor turci, care-l consideră drept instrument de precizie : printr-o corectă orînduire a fretelor se pot obţine cu exactitate cele 24 de intervale inegale care împart octava [11]. Cantemir îl preţuieşte în mod deosebit : „Se spune că instrumentul cel mai complet şi cel mai perfect dintre toate pe care le cunoaştem şi pe care le-am văzut este tanburul, căci el reproduce cu precizie şi fără cusur cîntul şi glasul care izvorăşte din suflul uman" [12].

Cel mai preţuit dintre instrumentele de suflat este **neyul** sau **nayul** : un fluier de trestie cu ţeava complet deschisă la amîndouă capetele — aidoma fluierului moldovenesc — cu şapte găuri pentru degete, a şaptea tăiată în spatele ţevii, deasupra celorlalte. Un instrumentist se sluješte de mai multe neyuri acordate la înălţimi diferite [13]. Cantemir ne spune că instrumentul „dă un sunet atît de dulce, cum nu dă nici un alt instrument muzical" [14].

Dimitrie Cantemir s-a vădit un talent ieşit din comun. Devine un reputat muzician : virtuos recunoscut al tanburului [15], compune şi dă lecţii de muzică unor persoane sus-puse, între care Daul Ismail Effendi [16], marele vistiernic, şi Latif Celebi, adjunctul acestuia. La stăruinţele lor Cantemir scrie o lucrare teoretică despre muzică : „o carte mică în limba turcească despre arta muzicii" — spune dînsul — de care „amatorii de muzică se servesc pînă în ziua de astăzi"[17]. În cartea sa despre religia mahomedană, scrisă în ruseşte şi tipărită la Petersburg în 1722[18], Cantemir ne dă alte amănunte despre această lucrare : ,,Cînd eram la Constantinopol am dedicat sultanului actual Ahmed[19], care era mare iubitor de muzică, o carte în limba turcă, în care se află teoria şi toate regulele muzicii, carte pe care turcii o apreciază mai mult ca [pe] cele vechi, găsind-o mai clară"[20]. Cantemir s-a hotărît să scrie acest tratat şi pentru că principiile codificate de cărturarii de altădată, în frunte cu turcul Abu Nasr Al Farabi (870—950), cel mai de seamă dintre teoreticienii muzicii clasice arabe, erau date uitării sau deveniseră de neînţeles. Vorbind despre dificultatea înţelegerii muzicii orientale Cantemir ne informează că «în vasta cetate a Constantinopolei, unde residă curtea cea mai mare din lume, între atîţi amatori şi pricepători de muzică, abia vei găsi vreo trei ori patru care să cunoască perfect fundamentele acestei arte. Dar cauza că muzicienii perfecţi sînt aici atît de rari, provine din dificultatea de a putea cuprinde toate acele părticele de sonuri, ce arabii le numesc *terküb*, despre care Hogea Musicar, pe urma lui Ptolemeu, zice să sînt infinite şi fără număr, după axioma... ,,infinită este compoziţiunea părţilor" »[21]. După acest pasaj Cantemir adaugă : ,,Nu intră în propusul meu de prezent a mă ocupa aci pe larg cu această materie ; dacă însă Dumnezeu îmi va da viaţă şi sănătate, voi trata despre această artă într-un op separat după sistema şi opiniunea lumii orientale"[22]. S-ar putea ca acest op să fi fost lucrarea în limba română *Introducere în muzica turcească*, semnalată în *Vita principis Demetrii Cantemirii*, o scriere anonimă datorată probabil germanului G.S. Bayer, mort în Rusia în 1738, profesorul lui Antioh, fiul lui Cantemir, sub titlul *Introductionem in Musicam Turcicam, idiomate Moldavo*, semnalată de G.A. Villoteau (1812)[23] şi de F.I. Fetis (1866)[24]. Din nefericire, cu toate cercetările lui

---

[11] Raouf Yekta Bey, *La musique turque*, în „Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire" [A. Lavignac], Première Partie. Histoire de la musique [Vol. 5], Paris, 1922, Delagrave, p. 3015—3016.

[12] Eugenia Popescu-Judeţ, *lucr. cit.*, p. 202, nota 7.

[13] După Rauf Yekta sînt şapte neyuri diferite, între care *Mansur-ney* este cel socotit normal. El este totodată un etalon după care se acordează celelalte instrumente ale orchestrei : cel mai grav sunet al său este *re*^{1} fundamentala gamei orientale (o scară de *re* cu *fa diez*). Pe lîngă acesta mai există trei naiuri acute şi trei naiuri grave. Toate dau aceeaşi scară tip, la înălţimi diferite. De notat că treptele îşi iau numele de la scară, nu de la înălţimea absolută la care e transpusă : fundamentala fiecăruia din ele este *yeghāh*, numele primei trepte a gamei orientale : *re*^{1}.

[14] *Istoria Imperiului Otoman, lucr. cit.*, p. 51.

[15] „Find el om isteţ, ştiind şi carte turcească bine, se vestise acmu în tot *Ţarigradul* numele lui de-l chemau agii la ospeţele lor cele turceşti, pentru prieteşugu ce avea cu dînşii. Alţii zic, ştiind bine în tambur, îl chemau agii la ospeţe pentru zicături" — scrie Nicolae Costin în capitolul *De domnia lui Dumitraşcu Vodă Constantin, veleat 7219* din *Letopiseţul Ţerei Moldovei de la Ştefan sin Vasile Vodă*, în : Mihail Kogălniceanu, *Cronicele României sau Letopiseţele Moldovei şi Valahiei*, Tomul II, A doua ediţiune, Bucureşti 1872, Imprimeria Naţională C.N. Rădulescu, p. 89. Iar Ioan Neculce afirmă că „aşa ştia zice de bine în tambură, cît nici un ţarigrădean nu putea zice bine ca dînsul". În : Mihail Kogălniceanu, *lucr. cit.*, p. 300.

[16] După Ioan Neculce, între Dimitrie Cantemir şi marele vistiernic Daul Ismail s-a statornicit o strînsă prietenie. Acesta — „om la casa Împăratului, credincios din cei din lăuntru" — este cel care i-a netezit calea spre tronul Moldovei, *lucr. cit.*, p. 300.

---

[17] Dimitrie Cantemir se referă la perioada cînd a scris vestita sa istorie a împărăţiei turceşti : *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae.* Lucrarea a apărut după moartea lui, mai întîi în limba engleză : *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire.* Translated into english by N. Tindal, două volume, Londra, 1734 şi 1735 ; apoi în limba franceză : *Histoire de l'Empire Othoman, où se voyent les causes de son aggrandissement et de sa décadence.* Traduite en François par M. de Joncquires, Paris, 1743, o ediţie în 4° în două volume şi o ediţie în 12° în patru volume ; în limba germană a apărut sub titlul *Geschichte des osmanischen Reichs nach seinem Anwachse und Abnehmen*, Hamburg, 1745. Ediţie românească (vezi nota 5) a fost tradusă după cea germană. Partea I a apărut la Bucureşti în 1876, iar partea II tot acolo, în 1878.

[18] *Lucr. cit.*, p. 354. După P.P. Panaitescu titlul întreg, în traducere românească, este : *Cartea sistemei sau a stării religiei mahomedane.* S-a tipărit din porunca măriei sale Petru cel Mare împărat şi autocrat a toată Rusia, în tipografia imperială din Sanct Petersburg, anul 1722, decembrie în 22 de zile. *Lucr. cit.*, p. 214.

[19] Trebuie precizat că este vorba de sultanul Ahmed al III-lea (1703—1730), nu de Ahmed al II-lea, cum printr-o regretabilă greşeală de tipar s-a strecurat în toate traducerile *Istoriei Imperiului Otoman*, greşeală nesesizată de mulţi din cei ce au citat lucrarea de muzică a domnitorului moldovean.

[20] P.P. Panaitescu, *lucr. cit.*, p. 218. În *Cartea sistemei sau a stării religiei mahomedane*, textul citat se află la p. 354.

[21] *Istoria Imperiului Otoman, lucr. cit.*, p. 218.

[22] *Idem.*

[23] Guillaume André Villoteau, *De l'état actuel de l'art musicale en Égypte*, Paris, 1812, p. 21. Lucrarea face parte din *Description de l'Egypte*, Tome XIV. T. Burada, *lucr. cit.*, p. 82, reproduce întreg pasajul privitor la Dimitrie Cantemir, în care e vorba mai ales de sistemul său de notaţie. Într-o notă de subsol, cu date biografice despre Cantemir, se indică şi formatul lucrării în limba română : în 8°.

[24] F.J. Fetis, *Bibliographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Deuxième édition entièrement refondue et augmentée de plus de moitié. Tome II^{e}, Paris, 1867,

T. Burada şi ale altora, lucrarea nu s-a putut găsi, dacă nu cumva a pierit pentru totdeauna.

Tratatul teoretic al lui Dimitrie Cantemir cuprinde pare-se şi o seamă de consideraţii şi de teoretizări originale, de pildă în legătură cu relaţia text — muzică, metru — melodie, precum şi în privinţa lărgirii posibilităţilor de combinare a sunetelor. Valoarea reală a lucrării se va şti însă abia în clipa în care manuscrisul va fi publicat şi studiat temeinic. Abia atunci vom şti ce anume se înţelege prin ,,metro vocumque proportione'', însuşire care conferă, după Cantemir, superioritate muzicii orientale faţă de cea europeană [25]. Este probabil să se găsească expuse pe larg principiile muzicii orientale pe care le întîlnim în *Sistema religiei mahomedane* şi pe care Octavian Lazăr Cosma, care a studiat lucrarea la Leningrad, le rezumă după cum urmează : «Muzica turcească se împarte în trei categorii : ,,vocală, instrumentală şi laică''. Primele două au un caracter profesionist. Atunci cînd abordează problemele teoretice propriu-zise, Cantemir are în vedere nu numai muzica turcească, ci şi pe cea orientală în general. Vorbeşte despre structura muzicii turceşti adoptînd datele calendarului : are şapte glasuri (după zilele săptămînii), fiecare divizîndu-se în 12 makamuri (după zodiace), ca apoi să aibă 365 de unităţi subdivizionare (după zilele anului). Din acestea decurg patru ,,sobe'', adică sisteme (corespunzînd celor 4 anotimpuri). Diviziunile descrise se datorează prezenţei structurilor infracromatice în muzica orientală » [26].

Om de litere, Dimitrie Cantemir nu a putut privi cu nepăsare cum, datorită circulaţiei pe cale orală, compoziţiile muzicale se modifică fără contenire pînă la completa lor deteriorare. Ca să preîntîmpine acest neajuns a elaborat un sistem de notaţie muzicală. Citînd cîţiva muzicieni turci şi un ,,nobil grec'' din Constantinopol, Cantemir mărturiseşte : ,,i-am instruit eu în unele părţi ale muzicii mai ales teoretice şi într-un metod nou inventat de mine pentru a esprima cîntecele şi doinele prin note, invenţiune necunoscută mai nainte turcilor'' [27].

Notaţia muzicală imaginată de Cantemir se bazează pe 33 de litere ale alfabetului arab, simple şi reunite, fiecare reprezentînd cîte un sunet al scării muzicale orientale generale, cromatice şi infracromatice, de la re^1 la mi^3, cuprinzînd cu totul 32 de intervale. Octava re^1—re^2 este împărţită în 14 intervale, iar octava re^2—re^3 în 16 intervale ; li se adaugă încă două intervale : re^3—*re diez*^{3} şi *re diez*^{3}—mi^3. Rezultă de aici că octava este împărţită prin notaţia lui Cantemir doar în 14 sau 16 părţi (intervale) inegale, în loc de 17 sau de 24. Succesiunea treptată a semnelor nu corespunde cu orînduirea literelor în alfabet, ci cu denumirile treptelor muzicale sau tonurilor (*perde*) scării muzicale orientale : litera *ye* pentru tonul

---

Firmin Didot Frères, p. 176. (Articolul Cantemir este la p. 175, col. I şi 176 col. II.) Prima ediţie a apărut cu un an mai înainte : 1866. În ceea ce priveşte notaţia, Fetis se referă la spusele lui Villoteau şi indică acelaşi format al lucrării, precizînd că manuscrisul se află la Astrahan.

[25] Romeo Ghircoiaşiu, *lucr. cit.*, p. 43—45.

[26] Octavian Lazăr Cosma, *lucr. cit.*, p. 392.

[27] *Istoria Imperiului Otoman*, *lucr. cit.*, p. 217—218. Ios. Hodosiu a tradus folosind termenul ,,doină'', impropriu aci. În textul german, pe care l-a avut sub ochi, se spune ,,. . . die Gesänge und Stücke durch Noten auszudrücken'', *lucr. cit.*, p. 225. Versiunea engleză, tradusă după originalul latin sună : ,,. . . of expressing the Songs by Notes'', *lucr. cit.*, p. 151, tradusă în franţuzeşte cu ,,. . . des nottes pour conduire les airs'', *lucr. cit.*, p. 177.

yeghāh (*re*^{1}), litera *he* combinată cu litera *ayin* pentru tonul *husseini-aşiran* (*mi*^{1}), litera *ayin* combinată în alt chip cu litera *he* pentru *tonaul adjem-aşiran* (*fa*^{1})ş.a.m.d. Tonurile octavei următoare, conform uzului muzicii orientale, poartă alte denumiri şi drept urmare Cantemir foloseşte alte semne. Valorile notelor sînt redate de un sistem de cifre puse dedesubtul literelor. La fiecare piesă muzicală se indică modul şi ritmul. Frazarea specifică maqamului şi ritmului respectiv supleneşte absenţa unor semne speciale pentru pauze [28].

Notaţia lui Cantemir trebuie considerată drept un simplu mijloc mnemotehnic, de vreme ce sistemul său nu îngăduie decît o transcriere sumară, schematică, a melodiilor, văduvindu-le de o seamă din artificiile care le însufleţesc, în primul rînd de ornamentaţia care le înveşmîntează. Recompunerea melodiilor este lăsată pe seama interpretului care — mulţumită acestei notaţii — nu se va îndepărta prea mult de ceea ce este esenţial în structura cîntărilor : osatura lor melodico-ritmică. Interpretarea, o veritabilă recreare, trebuie să asculte de legile nescrise ale stilului şi spiritului tradiţional. Acest lucru l-a precizat însuşi Dimitrie Cantemir, la capătul expunerii metodei sale de notaţie : ,,Cu toate acestea dacă vrei să înveţi practica acestei arte după cum trebuie, e nevoie să asculţi pe muzicanţii buni şi să fi capabil ca şi ei, altfel, citind numai acestea e cu neputinţă să găseşti prefecţiunea acestei arte'' [29].

Dimitrie Cantemir nu este cel dîntîi care a elaborat un sistem de notare pentru muzica orientală, bizuită pe semne împrumutate alfabetului. Rauf Yekta, învăţatul turc care l-a semnalat pe muzicianul Dimitrie Cantemir lumii occidentale, împreună cu o compoziţie transcrisă după sistemul său de notare (1907), citează un impresionant şir de muzicieni, începînd cu Farabi, care au încercat diferite sisteme de notaţie alfabetică[30]. Încercările lor au fost efemere, după cum nici sistemul născocit de Cantemir nu s-a bucurat de viaţă îndelungată. El are însă marele merit că a păstrat posterităţii în scris cîteva sute de compoziţii muzicale de la finele veacului al XVII-lea şi prima decadă a veacului al XVIII-lea, ca şi altele mai vechi, păstrate prin tradiţie orală. Alături de melodiile lui Ali Ufki, un vestit interpret din *santur* (ţambal), scrise prin 1668 în notaţie liniară, în cheia de *fa*, însă de la dreapta spre stînga, ca să se potrivească mai bine textelor poetice, scrise şi ele de la dreapta la stînga în scrierea turcească veche [31], melodiile puse pe note de Cantemir alcătuiesc cel mai de preţ tezaur al muzicii culte turceşti din acea vreme.

---

[28] Pentru alte amănunte privitoare la notaţie vezi T. Burada, *lucr. cit.*, p. 95—98 şi Eugenia Popescu-Judeţ, *lucr. cit.*, p. 207.

[29] T. Burada, *lucr. cit.*, p. 98.

[30] Raouf Yekta, Rédacteur musical de journal *Ikdam* à Constantinople, *Le Compositeur du Péchrev dans le mode Nihavend*, în ,,La Revue Musicale'' din Paris, VII (1907), nr. 5 (1 martie), p. 117—121. (La p. 119—121 se află transcrierea peşrevului, cu patru ,,Hane'', adică perioade. Se indică şi formula ritmului cu modul accentuării timpilor). Despre diferite încercări de notaţii prin folosirea literelor alfabetului a publicat un articol special, citat de Halil Bedîi Yönetken (Turquie), *Dimirie Cantemir dans l'histoire de la musique turque*, în ,,Actes du Colloque International de Civilisations Balkaniques'', Sinaia, 8—14 juillet 1962, Comission Nationale Roumaine pour l'Unesco, p. 145—149 ; acelaşi, *Dimitrie Cantemir în istoria muzicii turce*, în ,,Muzica'', XII (1962), nr. 10, p. 37—40. Vezi şi *La musique turque* de Raouf Yekta Bey, *lucr. cit.*, p. 2975—2980 ; de asemenea Eugenia Popescu-Judeţ, *lucr. cit.*, p. 206.

[31] Halil Bedîi Yönetken, *lucr. cit.*, p. 148—149, în traducerea românească p. 39. A se vedea şi Eugenia Popescu-Judeţ, *lucr. cit.*, p. 211. Data manuscrisului este aici : 26 mai 1669 (24 zilhicce 1079).

Cartea lui Dimitrie Cantemir şi melodiile notate în sistemul preconizat de dînsul s-au bucurat de oarecare popularitate în prima jumătate a veacului al XVIII-lea. Dovadă cele cîteva copii manuscrise care ni s-au păstrat. Un manuscris similar sau poate identic cu cel descoperit de Abatele Teodorini, fără prefaţă şi fără dedicaţia închinată sultanului Ahmed III[32], intitulat *Ta'rīfu 'ilm-i mūsīqī 'alā waǧh-i maḥṣūṣ* („Explicarea ştiinţei muzicii într-un chip mai amănunţit"), aflat în biblioteca lui Rauf Yekta, descris de acesta şi de Burada, cuprinde o parte teoretică (în care într-un capitol special se descrie sistemul de notaţie) şi o colecţie de 356 de piese muzicale în această notaţie. Se consideră însă original, olograf, manuscrisul aflat în biblioteca muzicologului Hüseyin Sadettin Arel, intitulat *Kitāb-i 'ilm-i mūsīqī 'alā wağh-i ḥurūfāt* („Cartea ştiinţei muzicii după sistemul literelor") : tratatul propriu-zis (142 de file) plus o culegere de 341 de melodii. Lucrarea a fost pentru prima dată semnalată muzicologiei româneşti de către Viorel Cosma, care reproduce în facsimil şi prima pagină a manuscrisului [33]. Alte copii, dintre care două înregistrate la Biblioteca Universităţii din Istambul sub titlul : *Kantemiroğlu*, *Adwār-i 'ilm-i mūsīqī* („Tratat de ştiinţa muzicii"), sînt de fapt manuscrise mai tîrzii ale altor muzicieni, care cuprind alături de consideraţii proprii asupra teoriei muzicale elaborată de Cantemir, textul acestuia şi colecţii de melodii în notaţia sa. Aceste felurite copii, cu titluri diferite, au făcut pe unii cercetători să creadă că Dimitrie Cantemir a scris două lucrări teoretice în limba turcă.

Muzicologii turci au identificat pînă acum ca fiind creaţii ale lui Dimitrie Cantemir vreo 35 de piese (după unele izvoare 31 : 1 *beste*, 21 *peşreve*, 7 *saz semaisi* şi 2 *aksak semaisi*) [34]. Este de notat covîrşitoarea majoritate a pieselor instrumentale faţă de cele vocale : 30 de piese instrumentale faţă de una singură vocală ! Iar între cele 17 piese publicate de T. Burada, între care două din surse europene, doar două piese sînt vocale faţă de 15 piese intrumentale. Rezultă de aici, se pare, o preferinţă deosebită a lui Dimitrie Cantemir pentru muzica instrumentală, lucru rar şi remarcabil într-o lume în care precumpăneşte muzica vocală, îndeobşte acompaniată de instrumente (uneori doar de percuţie).

Compoziţiile lui Dimitrie Cantemir ni s-au păstrat parte în notaţia sa proprie, parte în semiografia armeanului Baba Hamparsum din prima jumătate a veacului al XIX-lea, notate din tradiţie orală. Transcrise în notaţie liniară mai ales de Rauf Yekta, ele au fost publicate în paginile revistei *Sehbal* din Istambul (între anii 1909—1913), în publicaţiile Conservatorului din Istambul (în perioada interbelică) şi chiar pe cărţi poştale. După cum am mai arătat, un număr de 17 piese au fost publicate la Bucureşti de Teodor Burada [35].

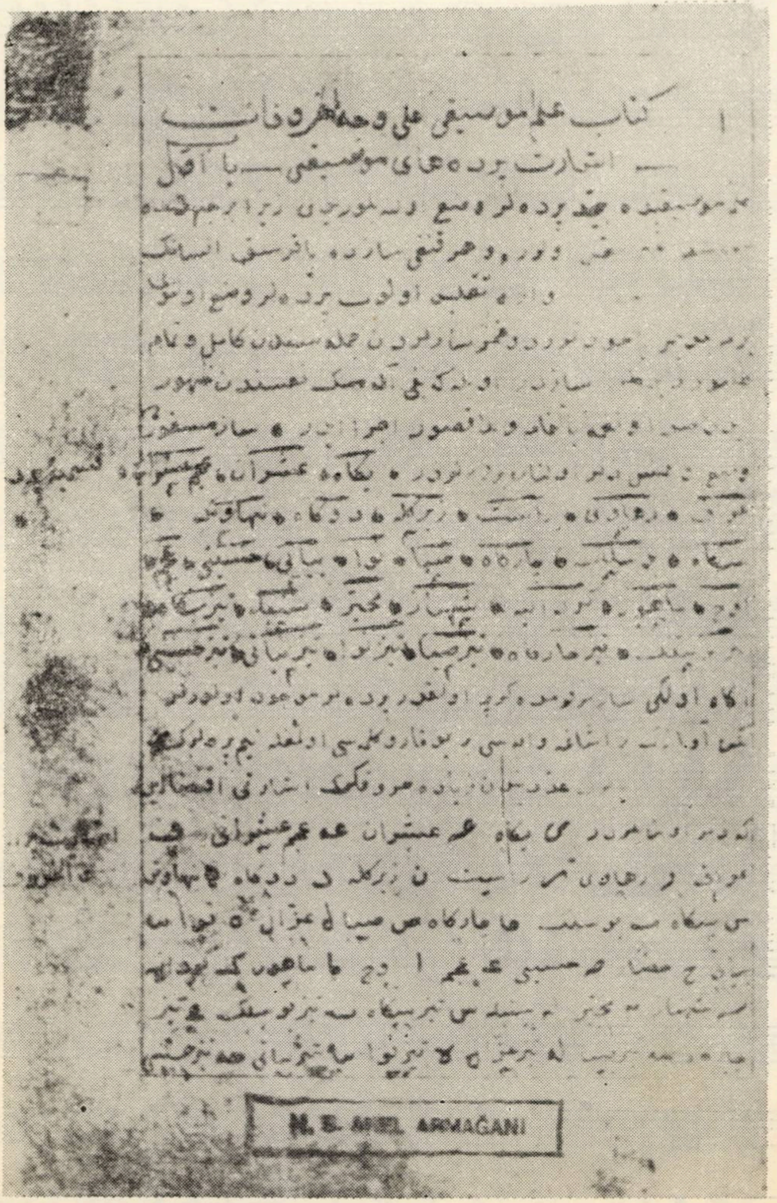
---

[32] Giambatista Toderini, *lucr. cit.*, p. 224—225 ; în traducerea în limba franceză, *lucr. cit.*, p. 218—219. Abatele Toderini, bun cunoscător în ale muzicii, scrie că melodiile create de domnitorul român, denumite „ariile lui Cantemir" se cîntă întotdeauna cu plăcere.

[33] Viorel Cosma, *Documente şi lucrări muzicale*..., *lucr. cit.*, p. 67—68, planşa următoare în care se reproduce prima pagină a manuscrisului şi notele de la p. 71.

[34] Eugenia Popescu-Judeţ, *lucr. cit.*, p. 207.

[35] *Lucr. cit.*, p. 108—188, împreună cu note asupra provenienţei.



١ كتاب علم موسيقى على وجه الحروفات

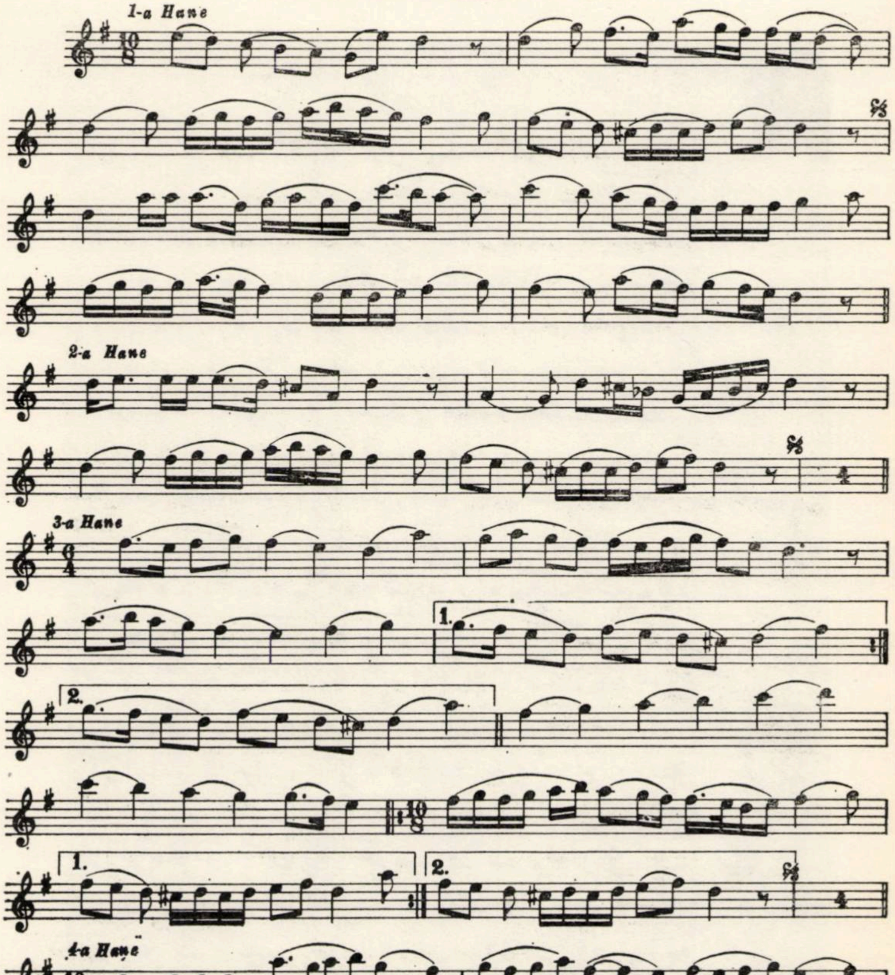
اشارت پرده های موسیقی — باب اول

H. S. AREL ARMAĞANI

Prima pagină a manuscrisului lui Dimitrie Cantemir despre arta muzicii.

CELEBRU SEMAI

scris în modul Neva. Ritmul Acsak-Semai.



„Se zice că acest Semai a fost dedicat de Cantemir Sultanului Amhed III, cînd acesta l-a numit Domn al Moldovei, drept răsplată pentru serviciile credincioase făcute de părintele său Imperiului Otoman. Se mai vorbește că, pe cînd Dimitrie Cantemir a fost primit de către Sultanul spre a-și lua rămas bun de la el și a-i mulțumi de binefacerile ce i-a făcut în tot timpul cît a stat în Constantinopol, a cîntat pe Tambură el însuși acest Semai înaintea Sultanului, care l-a încărcat de daruri scumpe, arătîndu-i cele mai distinse mulțumiri".

Teodor T. Burada, *lucr. cit.*, p. 140—143.

Lui Dimitrie Cantemir i se atribuie şi celebra ,,Arie pe care se învîrtesc dervişii din Pera'', pusă pe note de Sieur Chabert care i-a adăugat şi un bas contrapunctic. A fost tipărită în *Recueil de cent estampes*, gravate din porunca ambasadorului francez Ferriol (Paris, 1714) [36]. După cum se ştie, această melodie a fost reprodusă în mai multe publicaţii ale timpului, între care şi în al doilea volum al *Istoriei Daciei Transalpine* de Franz Joseph Sulzer (Viena, 1781), care afirmă că ar fi ,,aşa cum se imită la curtea domnitorului valah de către ceauşii şi fetele în casă ale doamnei'' (,,... so wie er an dem Hofe des walachischen Fürsten von den Tschauschen, und den Kammermädchen der Fürstinn nachgeahmet wird'') [37]. Această relatare a lui Sulzer trebuie pusă sub semnul întrebării, pe de o parte fiindcă ariile derviştilor Mevlevi sînt sacre şi nu se obişnuieşte ,,imitarea'' lor în afara ceremonialului, iar pe de altă parte — argument decisiv — fiindcă autorul nu a notat melodia aşa cum ar fi auzit-o la curtea din Bucureşti, ci a copiat-o pur şi simplu după Chabert, lăsînd la o parte basul. G. Breazul a sesizat acest lucru precizînd că ,,Sulzer a publicat melodia celor două părţi din aria derviştilor *fără* basul compus de Chabert, dar *întocmai, fără nici cea mai mică deosebire*'' [38]. Bazîndu-se pe spusele abatelui Giambatista Toderini că ariile lui Cantemir ,,au fost scrise cu note europeneşti'' şi — între altele — se află în cartea ambasadorului Ferriol, T. Burada afirmă fără ezitare că singura notaţie muzicală aflată acolo, ,,Air sur lequel tournent les Dervisches de Pera'', este compusă de Dimitrie Cantemir. Alţi cercetători, în frunte cu G. Breazul, i-au împărtăşit părerea. Nu putem însă trece cu vederea faptul că Dimitrie Cantemir nu ne spune nimic în acest sens, deşi ar fi avut ocazia să o facă atunci cînd ne informează despre dervişii Mevlevi ,,mari amatori de muzică atît vocală cît şi instrumentală'' [39]. Este de văzut dacă această mult citată şi discutată melodie se află între cele puse pe note de Cantemir. Ar fi plină de învăţăminte compararea notaţiei sale cu cea a lui Chabert ,,care era cu domnul Ferriol şi care a compus basul'' [40], cu atît mai mult cu cît atunci cînd — după spusele abatelui Toderini — le-a fost cîntată dervişilor din Pera de către un reputat violonist european ,,sonata da valente Maestro sulle corde del violino'', pe cuvioşii drept-credincioşi i-a umflat rîsul [41].

Creaţia muzicală a lui Dimitrie Cantemir s-a bucurat şi se bucură de mare preţuire. După muzicologii turci, în frunte cu Rauf Yetka şi Sadettin Arel, Cantemir ocupă un loc precumpănitor în muzica turcă : este unul din cei mai de seamă maeştri ai ei. Adînc cunoscător al subtilităţilor maqamurilor, opera sa dovedeşte geniu artistic. Frumuseţea şi vigoarea compoziţiilor sale sînt izbitoare. Este unul din muzicienii clasici cei mai cîntaţi în zilele noastre şi cei mai preţuiţi [42]. Muzica pe care a compus-o talentatul domnitor român a circulat odinioară şi dincolo de fruntariile Turciei, în Balcani şi în România [43].

---

[36] T. Burada, *lucr. cit.*, p. 86 şi 133—139 unde se reproduce şi melodia.

[37] *Lucr. cit.*, vol. II, p. 453 şi Tabula II unde se află melodia. Bogate date despre această arie în : George Breazul, *La bicentenarul naşterii lui Mozart 1756—1956*, Bucureşti 1957, Uniunea Compozitorillor, Capitolul III : *Mozart — Cantemir — Cîntecul şi jocul popular românesc*, p. 89—162.

[38] G. Breazul, *lucr. cit.*, p. 140.

[39] *Istoria Imperiului Otoman, lucr. cit.*, p. 51.

[40] G. Breazul, *lucr. cit.*, p. 139.

[41] Giambatista Toderini, *lucr. cit.*, p. 242.

Temeinic cunoscător al vieţii muzicale orientale, Dimitrie Cantemir ne-a lăsat o seamă de informaţii preţioase, îndeosebi în paginile *Istoriei Imperiului Otoman*. Relatările cu caracter autobiografic, pe care le-a scris între scoarţele acestei însemnate lucrări — cea mai de seamă scriere istorică despre turci din acea vreme, tipărită în englezeşte, în franţuzeşte şi în nemţeşte, — l-au făcut cunoscut lumii întregi şi ca muzician. În afară de cele menţionate, Dimitrie Cantemir ne-a mai informat despre tabulhana şi instrumentele muzicale care o alcătuiesc, despre Hogea Musicar, orfeul perşilor şi despre învăţăcelul său Gulam-arabul, despre minunatele lor cîntări, pomeneşte numele mai multor cîntăreţi şi instrumentişti de seamă, povesteşte despre persanul Emirgiun Ogli, căzut rob la turci şi ajuns prin harul său muzical confidentul lui Murad-sultanul, despre cîntecul plin de farmec al unui grec ce trecea cu luntrea pe Bosfor, despre pateticul cîntec al lui Şahculi inspirat de căderea Bagdadului, cu care a mişcat inima crudului sultan Murad şi l-a înduplecat să cruţe viaţa celor treizeci de mii de persieni căzuţi în prinsoare ş.a. [44]. În multe din paginile *Descrierii Moldovei* istoriseşte despre muzica turcească care răsuna în diferitele împrejurări sărbătoreşti [45], iar în *Cartea sistemei religiei mahomedane*, în afara celor relatate, vorbeşte de un ,,instrument matematic'' pe care l-a inventat, pe care ,,l-a văzut măria sa ţarul şi a binevoit să-l aprecieze'', instrument de metrologie acustică cu ajutorul căruia ,,se pot produce sunete simple, întregi, jumătăţi, pînă la puncte, fără întrebuinţarea coardelor precum se poate vedea"[46]. Aşadar încă o preocupare a multilateralului învăţat : acustica muzicală.

---

[42] Halil Bedîi Yönetken, *lucr. cit.*

[43] Gh. Ciobanu, *lucr. cit.* Este vorba de un ,,Beste scris în modul Nişaburek. Ritmul *Muhammes*'', publicat de T. Burada, *lucr. cit.*, p. 110—113, comparat cu o variantă grecească foarte la modă pe vremea lui Anton Pann: Tί μεγάλη συμφορά, publicată în notaţia psaltică într-o culegere tipărită la Constantinopol în 1843 de către Theodoros Papa Parashos, cu specificarea ,,Beste. Modul Nisaburek, ritmul Sofian'' şi cîntecul « Vai ce ceas, ce zi, ce jale!... După cel grecesc ,,Timigali simfora'' », notat şi publicat de Anton Pann în *Spitalul Amorului*, Broşura 6, p. 144—169, iar în notaţie liniară de Gh. Ciobanu, în Anton Pann, *Cîntece de lume*, transcrise din psaltică în notaţia modernă, Bucureşti, 1955, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, sub nr. 106, p. 215—218.

[44] *Istoria Imperiului Otoman, lucr. cit.*, p. 13, 217—218, 371—372, 374—375.

[45] *Descriptio Moldaviae*, scrisă pe la 1716 din îndemnul Academiei de ştiinţe din Berlin, care l-a ales membru în anul 1714, publicată în limba germană sub titlul *Beschreibung der Moldau*, în ,,A.F. Büsching's Magasin für die neue Histoire und Geographie'', III, Hamburg 1769, p. 537—574 şi IV, tot acolo 1770, p. 3—120, apoi în volum: *Historisch- geographisch- und politische Beschreibung der Moldau*, Frankfurt u. Leipzig 1771; în limba rusă: *Istoriceskoe, gheograficeskoe i politiceskoe opisanie Moldavii B jizni sociniţelea*, tradusă din limba germană de Vasilĭ Levşin, Moscova, 1789; în limba română: *Scrisoarea Moldovei*, Mănăstirea Neamţ, 1825, şi în multe alte ediţii ulterioare sub titlul *Descrierea Moldovei*. Trimiterile ce urmează sînt din: *Descrierea Moldoviei*. Tradusă din textul original latinesc aflat în Muzeul Asiatic al Academiei Imper. Ştiinţifice de la Sf. Petersburg, 1875, p. 58, 59, 61—64, 84, 97, 101, 148 ş.a.

Personalitate covîrşitoare, Dimitrie Cantemir a strălucit şi în domeniul muzicii, nu ca un amator de talent oarecare, ci ca muzician desăvîrşit : teoretician, pedagog, compozitor şi interpret. Îl vom cunoaşte, îl vom pricepe şi îl vom preţui încă mai bine în clipa în care vom avea sub ochi întreaga sa operă muzicală, azi încă în cea mai mare parte inedită[47].

DIMITRIE CANTEMIR ET LA MUSIQUE ORIENTALE

RÉSUMÉ

Dimitrie Cantemir (1673—1723) voïvode de Moldavie (1693 et 1710—1711) a été un des plus importants érudits de son époque. Philosophe, historien, géographe, ethnographe, folkloriste, musicien, orientaliste et écrivain, il est le plus grand penseur et homme de science et de culture roumaine ancienne. Par son œuvre il a apporté une remarquable contribution au développement de l'orientation laïque dans la culture roumaine.

Entre 1688—1710, il vécut à Constantinople où pendant quinze années a étudié la musique. Par suite il devient un renommé musicien : compositeur il est également un virtuose reconnu du ,,tambour" (sorte de luth), joue du ,,ney" (sorte de longue flûte), donne des leçons de musique à des membres de la haute société, invente un système de notation musicale et il écrit un traité théorique de musique.

Les musicologues turques ont identifié jusqu'à présent environ 35 compositions de Cantemir, surtout des compositions instrumentales. Quelques-unes nous sont parvenues dans sa notation, les autres dans la notation de l'arménien Baba Hamparsum, de la première moitié du XIX^{ème} siècle, conservées jusqu'alors par tradition orale. Transcrites en notation européenne, surtout par Raouf Yekta, elles ont été publiées dans la revue *Shehbal*, dans les publications du Conservatoire de Constantinople et même sur des cartes postales. Dix-sept compositions ont été publiées à Bucarest par Teodor Burada (1911).

La notation musicale de Cantemir est basée sur 33 signes, lettres de l'alphabet arabe simples ou réunies, chaque signe représentant un son de l'échelle musicale orientale générale, chromatique et infrachromatique, en commençant par *re*^{1} et allant jusqu'à *mi*^{3}. La succession graduée des signes ne correspond pas à l'ordre des lettres de l'alphabet, mais à la manière dont les degrés musicaux se succèdent : yéguiah (*re*), husseïni-achiran (*mi*), adjem-achiran (*fa*), etc. Les durées sont données par un système

---

[46] P. P. Panaitescu, *lucr. cit.*, p. 218. Vezi şi Octavian Lazăr Cosma, *lucr. cit.*, p. 398.

[47] De aceea aşteptăm cu nerăbdare monografia promisă de Eugenia Popescu-Judeţ, bună cunoscătoare a limbii turce, traducerea scrierii teoretice a lui Cantemir despre muzica turcească şi transcrierea integrală în notaţie liniară a notaţiilor sale muzicale.

de chiffres posés en bas des lettres. A chaque pièce est indiqué le mode et le rythme. La manière de construire les phrases, spécifique au maqam et au rythme respectif, supplée l'absence des signes de silence. La notation musicale de Cantemir, avec le rôle mnémotechnique, a eu une courte vie. Il a la grande qualité d'avoir conservé par écrit environ 350 compositions orientales de la fin du XVII$^{\text{ème}}$ siècle et du commencement du XVIII$^{\text{ème}}$ siècle.

D'après les musicologues turques Raouf Yekta et Sadettin Arel, Dimitrie Cantemir a eu un rôle prestigieux dans la musique turque classique. Il est un des plus grands maîtres et un des plus connus compositeurs de celle-ci.

La plus grande partie de l'œuvre musicale de Dimitrie Cantemir est encore inédite.

GRAMATICA BASMULUI (II)

STANCA FOTINO şi SOLOMON MARCUS

11. PLAN EPIC ŞI PLAN ETIC ÎNTR-UN BASM NUVELISTIC

Încadrat aşa-numitelor ,,basme nuvelistice'', basmul ,,Copilul orfan'' [D] conţine o naraţiune-pildă, care se vrea un îndreptar de conduită. Paralelismul dintre planul epic şi cel etic este manifestat aici pe tot parcursul textului. Acest paralelism se transmite, după cum vom vedea, şi succesiunii de mărci semantice.

1. Un băiat intră slugă la un stăpîn, primind în schimb o sumă de trei galbeni, 2. cu care pleacă în lume. Pe drum se întîlneşte cu un bătrîn care, 3. în schimbul unui ban îi dă un sfat — de ,,a nu-şi lua nevastă pe credinţă'' ; 4. în schimbul celui de-al doilea ban îi dă al doilea sfat — de a nu-şi lăsa niciodată vita pe mîna altuia şi 5. pentru ultimul ban îl sfătuieşte să nu-şi spună nimănui secretul. 6. Mai departe — rămas iar sărac — băiatul se întoarce la stăpîn. Pe drum se întîlneşte cu un turc de la care ia haine, bani şi un cal. 7. Crescînd mare se căsătoreşte, ,,luîndu-şi nevastă pe credinţă'', care se dovedeşte necredincioasă şi el păstrează dovada necredinţei ei. 8. Apoi işi împrumută calul naşului, care îl chinuieşte pe animal, omul avînd şi de astă dată o probă doveditoare. 9. Numai secretul lui nu îl dezvăluie nimănui. 10. Se foloseşte de probe pentru a demasca actele duşmănoase ale soţiei şi naşului, care sînt pedepsiţi, 11. omul păstrînd ca lege de viaţă sfaturile bune ale bătrînului.

Corespondenţele ce se disting în sensul desfăşurării evenimentelor ilustrează caracterul de povestire-pildă al textului. Prima parte conţine preceptele de demonstrat, partea a doua demonstrarea preceptelor printr-un conţinut epic parabolic, pentru ca sublinierea în final a preceptelor ca precepte, ca adevăruri de necontestat, să răspundă ca o concluzie-replică primei părţi — de ipoteză.

S. e. 1 şi 2 constituie un pregeneric, cadrul de convenţie pentru latura epică a textului. Pentru acest motiv, s.e. 1 şi 2 vor constitui primul s.n. al basmului, un s.n. de semnificaţie nulă. Vom putea face deci abstracţie de ele în studiul procesului generativ. Următoarele trei s.n., constituite respectiv din s.e. 3, 4 şi 5, îşi dezvoltă semnificaţiile pe două planuri. În planul epic ele propun trei interdicţii, în timp ce în plan etic ele implică

Rev. etn. folc., tom 18, nr. 5, p. 349–363, Bucureşti, 1973

enunţarea a trei precepte. S.e. 6 constituie un s.n. de semnificaţie nulă, deoarece el nu ţine de linia narativă principală a basmului, ci serveşte doar la crearea cadrului narativ. Cele trei s.n. următoare, concretizate în s.e. 7, 8 şi 9, îşi dezvăluie, exclusiv în plan epic, semnificaţia comună de replică la interdicţie, 7 fiind o replică la 3, 8 o replică la 4 iar 9 o replică la 5. Dar în timp ce 7 şi 8 sînt încălcări ale interdicţiilor 3 respectiv 4, 9 semnifică respectarea interdicţiei 5. Un nou s.n. este reprezentat de s.e. 10, a cărui semnificaţie epică constituie însuşi deznodămîntul basmului, dar semnificaţia sa etică este ilustrată abia de s.e. 11, care constituie ultimul s.n. al basmului şi care simbolizează demonstrarea preceptelor enunţate în s.n. reprezentate de s.e. 3, 4 şi 5.

12. DISCONTINUITĂŢI ALE DEPENDENŢELOR DINTRE MĂRCILE SEMANTICE

Din punctul de vedere al generării acestui basm, este vizibil că linia epică prezintă recurenţe mai interesante decît linia etică. Făcînd abstracţie de s.e. 1, 2 şi 6, de semnificaţie nulă, mărcile semantice oferite de dezvoltarea epică a basmului în discuţie ar fi α = o primă interdicţie, β = o a doua interdicţie, γ = o a treia interdicţie, α' = replică la interdicţia α, β' = replică la interdicţia β, γ' = replică la interdicţia γ, δ = deznodămînt. Este interesant aici faptul că fiecare marcă semantică este reprezentată de cîte un s.n. exprimat de un singur s.e. (α corespunde lui s.e. 3, β lui s.e. 4, γ lui s.e. 5, α' lui s.e. 7, β' lui s.e. 8, γ' lui s.e. 9), cu excepţia lui δ, care poate fi asociată s.n. 10 şi 11 (deşi s.n. 11 ar putea fi ignorat, datorită absenţei din el a unei semnificaţii epice).

Se poate pune întrebarea de ce am considerat că cele trei interdicţii trebuie să fie exprimate prin trei mărci semantice distincte (şi la fel cele trei replici). Explicaţia se află în faptul că rangul interdicţiei respectiv al replicii joacă aici un rol special, deoarece interdicţiilor de rangul 1 şi 2 li se dă o replică negativă, în timp ce interdicţiei de rangul trei i se dă o replică pozitivă. De asemenea, structura de subordonare care apare în sintagmatica acestui basm face necesară distingerea mărcilor semantice ale celor trei interdicţii, respectiv ale celor trei replici. Într-adevăr, sintagmatica basmului ,,Copilul orfan'' este de forma $\alpha\beta\gamma\alpha'\beta'\gamma'\delta$, unde α' este dependent sintactic de α, β' este dependent sintactic de β iar γ' este dependent sintactic de γ, dependenţa fiind aici înţeleasă în sensul lingvisticii descriptive (vezi, de exemplu, Z. Harris [13]). Prezenţa lui α', β', γ' cere prezenţa lui α, β, respectiv γ, cu alte cuvinte nu putem avea o replică la o anumită interdicţie fără a avea mai întîi interdicţia la care această replică se referă. Este esenţial aici faptul că nici o interdicţie nu este urmată imediat de replica ei, aceasta din urmă se află întotdeauna la o anumită distanţă de prima şi această distanţă este constant egală cu 3, cu alte cuvinte replica apare pe locul al treilea după interdicţia la care se referă.

Această distanţare a replicilor faţă de interdicţiile corespunzătoare duce însă la o situaţie singulară, la o încălcare a uneia dintre cele mai frecvente regularităţi care se manifestă la nivelul propoziţiei, în mai toate limbile naturale. Avem în vedere încălcarea proprietăţii de proiectivitate sintactică (vezi o prezentare sistematică a acestui concept în [20], capitolul

VI), proprietate care cere ca subordonarea sintactică a unui termen *a* față de un alt termen *b* să implice subordonarea față de *b* a oricărui termen intermediar între *a* și *b*. Precizăm că prin subordonare sintactică înțelegem un șir de una sau mai multe dependențe sintactice. De exemplu, în propoziția ,,Elevul lucrează probleme foarte interesante'', *foarte* este dependent de *interesante*, acesta este dependent de *probleme*, care la rîndul său e dependent de *lucrează*, în timp ce prin intermediul acestor dependențe, *foarte* e subordonat lui *interesante*, lui *probleme* și lui *lucrează*, *interesante* e subordonat lui *probleme* și lui *lucrează*, iar *probleme* e subordonat lui *lucrează*. Este ușor de văzut că propoziția ,,Elevul lucrează probleme foarte interesante'' satisface proprietatea de proiectivitate sintactică, este, cum se spune, o propoziție proiectivă. Statistici efectuate asupra limbii engleze și asupra limbii ruse au arătat că majoritatea propozițiilor din aceste limbi sînt proiective.

Să revenim acum la fraza $\alpha\ \beta\ \gamma\ \alpha'\ \beta'\gamma'\delta$, care exprimă structura sintagmatică a basmului în discuție, și să controlăm proiectivitatea acestei fraze. Mai întîi este necesar să explicităm toate dependențele care se manifestă aici. În afară de cele deja semnalate, am mai putea accepta, pe de o parte, dependența lui β de α și a lui γ de β (a doua interdicție o cere pe prima, iar a treia pe a doua), pe de altă parte dependența lui β' de α' și a lui γ' de β' (replica a doua o cere pe prima, iar a treia o cere pe a doua). În raport cu subordonările generate de aceste dependențe, fraza nu este totuși proiectivă, deoarece, deși γ' este subordonat lui γ, termenii intermediari α' și β' nu sînt subordonați lui γ.

Evident, nu dispunem de criterii riguroase de stabilire a dependențelor sintactice care se exercită între mărcile semantice. Fiecare lectură se sprijină pe o anumită ipoteză privind natura acestor dependențe. Se poate, de exemplu, considera că faptul de a avea 3 (și nu 2 sau 4) interdicții este atît de esențial, încît α îl cere pe β, β pe γ, α' pe β' și β' pe γ'. Dacă adăugăm și aceste dependențe la cele deja considerate, atunci α' și β' vor fi subordonate lui γ prin intermediul a cîte două dependențe și tot așa doi termeni arbitrari (exceptînd pe δ) vor fi subordonați unul altuia în toate combinațiile posibile iar condiția de proiectivitate va fi satisfăcută.

Tipul de proiectivitate cu care am lucrat mai sus este tipul clasic de proiectivitate, datorat lui Lecerf și Ihm. Un alt tip de proiectivitate, datorit lui Šreider, ne prilejuiește o constatare mai categorică. Orice lectură am adopta, proiectivitatea în sensul lui Šreider este încălcată. Această proiectivitate se definește în modul următor : Fraza $x_1 \ldots x_n$ este proiectivă în sensul lui Šreider dacă din faptul că x_i este dependent de x_j, iar x_k este dependent de x_m (unde k este cuprins între i și j) rezultă că m este cuprins între i și j, eventual egal cu i sau cu j.

Este ușor de văzut că, oricare ar fi interpretarea relațiilor de dependență între mărcile semantice, fraza $\alpha\beta\gamma\alpha'\beta'\gamma'\delta$ nu este proiectivă în sensul lui Šreider. Într-adevăr, reprezentînd această frază sub forma $x_1x_2x_3x_4x_5x_6x_7$, avem $x_1 = \alpha$, $x_2 = \beta$, $x_3 = \gamma$, $x_4 = \alpha'$, $x_5 = \beta'$, $x_6 = \gamma'$, $x_7 = \delta$, deci în orice caz x_6 este dependent de x_3 iar x_5 este dependent de x_2, deci premisele din condiția de proiectivitate a lui Šreider sînt satisfăcute cu $i = 6$, $j = 3$, $k = 5$, $m = 2$ (k este într-adevăr cuprins între i

şi j), totuşi $m = 2$ nu este cuprins între $i = 6$ şi $j = 3$, nici egal cu unul din ei, deci condiţia de proiectivitate în sensul lui Šreider nu este satisfăcută.

13. DOUĂ POSIBILITĂŢI DE CONTINUARE A BASMULUI „COPILUL ORFAN"

Pentru generarea basmului „Copilul orfan'' este necesar să ne fixăm asupra unei preferinţe în ceea ce priveşte continuarea basmului, deci să alegem o lectură a acestui basm. Două posibilităţi se impun cu precădere. Pe de o parte, putem itera interdicţiile şi replicile luînd, în loc de trei interdicţii urmate de trei replici, un multiplu de trei interdicţii urmat de acelaşi multiplu de trei replici ; pe de altă parte, putem lăsa intactă secvenţa formată din trei interdicţii urmate de trei replici, iterînd însă această secvenţă. În primul caz, sîntem conduşi la limbajul L_1 format din frazele de forma

$$(\alpha\beta\gamma)^n \, (\alpha'\beta'\gamma')^n \, \delta \; (n = 1, 2, \ldots)$$

în al doilea caz obţinem limbajul L_2 format din frazele de forma

$$(\alpha\beta\gamma\alpha'\beta'\gamma')^n \, \delta \; (n = 1, 2, \ldots)$$

Punînd $u = \alpha\beta\gamma$, $v = \alpha'\beta'\gamma'$, limbajul L_1 va fi format din fraze de forma $u^n v^n$ $(n = 1, 2, \ldots)$ şi va putea fi generat de o gramatică independentă de context de forma $G = \langle V_T, V_N, A, \mathcal{R}\rangle$, unde $V_T = \{u, v\}$, unde $V_N = \{A\}$, iar $\mathcal{R}$ va f compusă din regulile

$$A \to B\delta \qquad (1)$$

$$B \to uBv \qquad (2)$$

$$B \to uv \qquad (3)$$

care permit generarea frazei $u^n v^n$ prin aplicarea regulii (1), apoi aplicarea de $n - 1$ ori a regulii (2), apoi a regulii (3). Prin metoda deja folosită în studiul basmului „Cenuşotcă'', se poate arăta că limbajul L_1 nu este cu un număr finit de stări.

În ceea ce priveşte limbajul L_2, el poate fi generat de gramatica $G = \langle V_T, V_N, A, \mathcal{R} \rangle$ unde $V_T = \{\alpha, \beta, \gamma, \alpha', \beta', \gamma', \delta\}$, $V_N = \{A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, L, M\}$, iar $\mathcal{R}$ este alcătuită din regulile

$$A \to B\delta \qquad (1)$$

$$B \to C\gamma' \qquad (2)$$

$$C \to D\beta' \qquad (3)$$

$$D \to E\alpha' \qquad (4)$$

$$E \to F\gamma \qquad (5)$$

$$F \to G\beta \qquad (6)$$

$$G \to B\alpha \qquad (7)$$

$$B \to H\gamma' \qquad (8)$$

$$H \rightarrow I\beta' \qquad (9)$$

$$I \rightarrow J\alpha' \qquad (10)$$

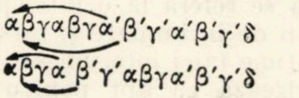
$$J \rightarrow L\gamma \qquad (11)$$

$$L \rightarrow M\beta \qquad (12)$$

$$M \rightarrow \alpha \qquad (13)$$

Pentru a genera fraza $\alpha\beta\gamma\alpha'\beta'\gamma\delta$ aplicăm, în ordine, regulile (1), (8), (9), (10), (11), (12) şi (13). Pentru a genera fraza $(\alpha\beta\gamma\alpha'\beta'\gamma')^n\,\delta$ cu $n > 1$ aplicăm mai întîi regula (1), apoi de $n-1$ ori şirul de reguli de la (2) la (7), apoi şirul de reguli de la (8) la (13). Acestea sînt singurele fraze generate de gramatica G, deci limbajul L_2 este generat de G. Forma celor 13 reguli ne îndreptăţeşte să afirmăm că G este o gramatică cu un număr finit de stări, deci L_2 este un limbaj cu un număr finit de stări.

Observăm că strategia basmului ,,Copilul orfan'' este mai simplă în ipoteza că recurenţele sale sînt date de limbajul L_1. Se poate însă observa că atît limbajul L_1 cît şi limbajul L_2 ,,moştenesc'' proprietatea de neproiectivitate în sensul lui Šreider, fapt concretizat prin existenţa atît în frazele din L_1 cît şi în frazele de L_2, a unor dependenţe sintagmatice reprezentînd interdicţii şi cele reprezentînd replici la interdicţii :



Am reprezentat aici acele fraze din L_1, respectiv L_2, care corespund lui $n = 2$. Săgeata este totdeauna orientată de la termenul dependent către termenul regent. Evident, n-am reprezentat decît o parte din relaţiile de dependenţă, atîtea cîte erau suficiente pentru a ilustra derogarea celor două fraze de la proprietatea de proiectivitate în sensul lui Šreider. Sîntem aici confruntaţi cu un fenomen de discontinuitate în succesiunea mărcilor semantice, analog unor construcţii bine cunoscute din limbile naturale, de forma ,,Ion, Gheorghe şi Dan sînt respectiv înalt, scund şi de talie medie'', construcţii a căror neproiectivitate a provocat dificultăţi în ceea ce priveşte tratamentul lor în elaborarea algoritmilor de traducere automată.

14. AMBIGUITATEA LECTURII ÎN ,,ÎMPĂRATUL CU INELUL FURAT'' [E]

Textul acestei povestiri — construit pe un şir de întrebări şi răspunsuri — poate fi descompus în segmente-evenimente în felul următor : 1. Un împărat adresează o întrebare (1) cu tîlc, unui bătrîn, întrebare la care acesta răspunde, 2. atunci îi pune întrebarea (2) şi bătrînul răspunde, 3. la fel se petrece şi cu întrebarea (3). 4. Împăratul reia aceleaşi întrebări, adresîndu-se de data asta slujitorilor lui — pune prima întrebare (1) unui slujitor, care află răspunsul de la bătrîn în schimbul unei sume de bani. 5. Împăratul pune celui de-al doilea slujitor întrebarea (2), la care acesta află răspuns prin aceleaşi mijloace ; şi 6. cu întrebarea (3) lucrurile au aceeaşi desfăşurare. 7. Intervine încă un personaj — ţiganul —

care se oferă a fi „ghicitor" la curte. 8. Întîmplarea și abilitatea îi vin în ajutor pentru a părea un bun „ghicitor", 9. îl ajută, dînd încă o dovadă a pretinsului lui har. 10. Este pus în situația de a afla unde se află inelul furat al împăratului; prin vicleșug el găsește inelul. 11. Apoi, trebuie să descopere mărgelele dispărute ale împărătesei, pe care le găsește tot prin vicleșug și 12. tot vicleșugul este acela care-l face să afle răspuns și ultimei încercări — de a ghici ce se află ascuns într-un sac.

Fiecare s.e. care conține o probă — fie de tipul întrebării, fie al încercării propriu-zise — este un fapt constituit din doi termeni (întrebare și răspuns sau probă și trecerea probei), pe care îi considerăm însă, în economia analizei, ca formînd un singur eveniment.

Observăm în desfășurarea epică o grupare a evenimentelor — probe în trei secvențe, fiecare conținînd cîte trei evenimente : Secvența formată din s.e. 1, 2 și 3, secvența formată din s.e., 4, 5 și 6 și secvența formată din s.e. 10, 11 și 12. Fiecare dintre aceste secvențe corespunde unui anume tip de înțelepciune sau istețime. Prima secvență conturează tipul înțeleptului prin vocație, de aceea desfășurarea ei este simplă, liniară, neinterpunîndu-se nimic între întrebare și răspuns. Cea de-a doua secvență se referă la un anume tip de pseudoînțelepciune, o înțelepciune mincinoasă, dobîndită prin cumpărare, motiv pentru care între întrebare și aflarea răspunsului se plasează acțiunea mediatoare a „cumpărării" răspunsului. Cea de-a treia secvență se referă la o înțelepciune aparentă, rezultat al unei anumite combinații de întîmplare și farsă, din care nu lipsește însă o anumită doză de istețime (aici intervin s.e. 7, 8 și 9, care introduc un personaj și îl caracterizează ca apt pentru ilustrarea acestei istețimi).

Am fi tentați să considerăm fiecare dintre aceste secvențe ca un segment narativ, însă un atare procedeu nu ne-ar îngădui să sesizăm ceea ce este mai interesant și mai caracteristic în basmul în discuție. Ni se pare mult mai adecvat să adoptăm ipoteza că, aici fiecare s.e. al basmului conține și o ipostază de s.n., cu alte cuvinte numărul s.n. este aici egal cu cel al s.e. Observăm că, cu excepția s.e. 7, 8 și 9, pe care le putem considera s.n. de semnificație nulă, deoarece unica lor finalitate este aceea de a realiza introducerea unui nou personaj, toate celelalte s.e. constituie evenimente-probe, dar dincolo de această trăsătură comună ele se deosebesc două cîte două fie prin natura probei, fie prin persoana adresantului. Astfel, în cadrul secvenței formate din s.e. 1, 2 și 3, adresantul rămîne același, dar se schimbă proba, în timp ce în cadrul secvenței formate din s.e. 4, 5 și 6 probele rămîn aceleași ca în prima secvență, dar se schimbă adresantul. Problema este de a decide dacă schimbarea probei și schimbarea adresantului pot fi considerate, fiecare în parte, ca suficientă pentru a marca trecerea la o altă semnificație narativă, la o altă marcă semantică. Intervine iar tipul de lectură pe care îl adoptăm. Opțiunea noastră va fi de data aceasta următoarea : vom considera mai importantă schimbarea probei, cu alte cuvinte două s.e., care conțin aceeași probă dar adresanți diferiți (cum ar fi de exemplu s.e. 1 și 4 sau s.e. 2 și 5 sau s.e. 3 și 6), vor fi considerate două s.n. avînd aceeași semnificație, ca definind aceeași marcă semantică. Putem deci spune că, ignorînd s.n. de semnificație nulă 7, 8 și 9, vom avea trei secvențe de cîte trei s.n., unde s.n. 1, 2 și 3 au aceeași semnificație de probă la care este supus primul adresant, s.n. 4, 5 și 6 au semnificația de probă la care este supus al doilea adresant, iar s.n. 10, 11 și 12 au semnificația de probă, la care este supus al treilea adresant.

15. O ALTERNATIVĂ ÎN GENERAREA BASMULUI „ÎMPĂRATUL CU INELUL FURAT“

Notînd cu α, β și γ cele trei mărci semantice astfel obținute, structura narativă a basmului capătă forma $\alpha^3\beta^3\gamma^3$. Se pune problema dacă este esențială aici egalitatea dintre numărul mărcilor semantice și valoarea comună a exponentului fiecăreia dintre aceste mărci semantice. Dacă răspunsul este afirmativ, atunci continuarea cea mai naturală a basmului ar fi cea definită de limbajul L' ale cărui fraze sînt de forma $(\alpha^3\beta^3\gamma^3)^n_{(n=1,2\ldots)}$. Dacă răspunsul este negativ, sînt posibile mai multe dezvoltări ale basmului. Una dintre ele ar corespunde limbajului L'' format din frazele de forma $\alpha^{3n}\ \beta^{3n}\ \gamma^{3n}_{(n=1,2\ldots)}$, aceasta în ipoteza că numărul adresanților rămîne neschimbat (deci egal cu 3), dar numărul probelor devine un același multiplu de 3 pentru fiecare dintre adresanți. În acest fel, caracterul simbolic al numărului 3 este păstrat. În ceea ce privește limbajul L', se poate arăta că el este cu un număr finit de stări, demonstrația acestui fapt deosebindu-se doar prin amănunte tehnice de demonstrația prin care am arătat, de exemplu, în cazul basmului „Copilul orfan”, că limbajul L_2 este cu un număr finit de stări. În ceea ce privește limbajul L'', situația este mult mai complicată. Se poate arăta cu ajutorul ideilor și tehnicilor utilizate în generarea basmului „Patru țin pe opt”, că L'' nu este un limbaj independent de context, dar este un limbaj matricial, deci dependent de context. Nu vom mai intra aici în detaliile corespunzătoare, lăsîndu-le pe seama cititorului. Observăm numai că se pot încerca și alte dezvoltări ale basmului în discuție, care să se refere la o creștere a numărului adresanților pînă la un anumit multiplu al lui 3, coroborată cu o creștere nelimitată, dar mereu sub forma unui multiplu de 3, a numărului de repetări ale unei probe. De exemplu, dacă numărul adresanților crește de la 3 la 6, sîntem confruntați cu un limbaj alcătuit din fraze de forma $\alpha^{3n}\ \beta^{3n}\ \gamma^{3n}\ \alpha'^{3n}\ \beta'^{3n}\ \gamma'^{3n}{}_{(n=1,2,\ldots)}$, însă se poate arăta că acest limbaj este de aceeași structură (deci matricial, dar independent de context) ca și limbajul L'' considerat mai sus.

16. SEGMENTE-EVENIMENTE ȘI SEGMENTE-NARATIVE ÎNTR-UN BASM-SNOAVĂ

Basmul-snoavă „Poveste din lume” de tip Păcală [F] se descompune în următoarele s.e. : 1. Un băiat intră slugă la un popă, cu condiția respectării reciproce a unei înțelegeri. 2. În prima zi, popa încearcă să-l determine pe băiat să calce înțelegerea, dar acesta rezistă, 3. a doua zi la fel, 4. în a treia zi băiatul își atrage pedeapsa pentru încălcarea înțelegerii răuvoitoare a stăpînului. 5. Fratele băiatului — Păcală — intră el în slujba popii, cu aceeași condiție. 6. Stăpînul reia prima încercare, la care Păcală rezistă, 7. o reia și pe a doua, care are același rezultat și 8. a treia oară la fel. 9. Acum începe stăpînul să fie cel care să-i reziste, în cadrul condiţiei reciproce stabilite, lui Păcală. Într-o nouă întîmplare, înţelegerea e respectată, 10. o altă întîmplare la fel, şi 11. cu a treia de asemenea. 12. Rolurile s-au schimbat, popa începe să cedeze în faţa constantei răbdări a lui Păcală, şi hotărăşte să plece el cu fiul lui pentru a scăpa de Păcală. 13. Dar acesta îi înşeală şi se ia după ei. 14. Hotărăsc aplicarea unei alte tactici, pentru a scăpa de el, 15. dar Păcală din nou îi înşeală, ceea ce 16. face ca răbdarea popii să cedeze cu totul şi să încalce el înţelegerea iniţială şi 17. să-şi primească pedeapsa.

Şi aici, ca şi în basmul anterior analizat, apare o structurare în secvenţe de cîte trei segmente narative, cu excepţia s.e. 1, care funcţionează ca un pregeneric, deci ca un s.n. de semnificaţie nulă şi a s.e. 5, care, ca şi s.e. 7, 8 şi 9 din basmul precedent, are finalitatea exclusivă de a introduce un nou personaj, deci poate fi de asemenea considerat ca un s.n. de semnificaţie nulă. Cu excepţia acestor două s.e., toate celelalte probe s.e. au caracterul unor evenimente-probe şi ele se deosebesc, două cîte două, fie prin natura probei, fie prin persoana pusă la încercare. Prima secvenţă de evenimente-probe este alcătuită din s.e. 2, 3 şi 4, aceste s.e. fiind în acelaşi timp s.n. cu semnificaţia de proba întîi, proba a doua, respectiv proba a treia. A doua secvenţă de evenimente-probe este alcătuită din s.e. 6, 7 şi 8, aceste s.e. fiind în acelaşi timp s.n. care corepsund aceloraşi probe ca şi s.n. 2, 3 respectiv 4. A treia secvenţă de evenimente-probe este alcătuită din s.e. 9, 10 şi 11, care definesc s.n. 9, 10 şi 11, corespunzătoare de asemenea unor probe, iar ultima secvenţă de s.n. este alcătuită dintr-un s.n. format din s.e. 12 şi 13 (o nouă primă probă), un s.n. format din s.e. 14 şi 15 (o nouă a doua probă) şi un s.n. format din s.e. 16 şi 17 (o nouă a treia probă). Apare deci, la o primă privire, analogia dintre s.n. 2, 6, 9 şi 12—13 (toate corespund unei prime probe), analogia dintre s.n. 3, 7, 10 şi 14—15 (toate corespund unei a doua probe) şi analogia dintre s.n. 4, 8, 11 şi 16—17 (toate corespunzînd unei a treia probe). Însă această analogie este destul de slabă, deoarece, de exemplu, s.n. 4 diferă de s.n. 8 atît prin persoana adresantului cît şi prin rezultatul, pozitiv sau negativ, al probei, s.n. 8 diferă de s.n. 11 prin natura probei, iar s.n. 11 diferă de s.n. 16—17 printr-o inversare de roluri. Într-adevăr, dacă secvenţa de s.n. 2, 3, 4 introduce ca opozanţi pe popă şi pe fratele lui Păcală, a doua şi a treia dintre secvenţele de lungime egală cu 3 de mai sus înlocuiesc pe fratele lui Păcală prin Păcală, iar a patra secvenţă, menţinînd aceiaşi opozanţi, creează o situaţie în care nu mai este popa cel care pune la încercare pe Păcală, ci invers.

17. ORGANIZARE SIMETRICĂ ŞI COMPLEXITATE GENERATIVĂ

Observăm că desfăşurarea basmului în discuţie pune în evidenţă trei faze ale desfăşurării narative. O primă fază, corespunzătoare primei secvenţe de evenimente-probe, stă sub semnul opoziţiei dintre popă (personajul dominator) şi fratele lui Păcală (personajul dominat, aşa cum rezultă din s.n. 4). A doua fază, corespunzătoare următoarelor două secvenţe de evenimente-probe, este caracterizată de o stare de echilibru între cele două personaje în confruntare, popa fiind cel care-l pune la încercare pe Păcală, acesta din urmă însă făcînd față tuturor încercărilor. A treia fază, corespunzătoare ultimei secvențe de s.n. probe, stă din nou sub semnul unei opoziții între un personaj dominator și unul dominat, însă de data aceasta personajul dominat (popa) este tocmai cel care, în prima secvență, era personajul dominator, Păcală cucerind de astă dată rolul dominator care-l aduce în situația de a-l putea pedepsi pe popă. Putem deci spune că, în raport cu o axă imaginară care separă primele șase s.n. probe de celelalte s.n. probe, apare o simetrie de tipul

$$\underbrace{2\ 3\ 4}_{\mathrm{I}}\qquad \underbrace{6\ 7\ 8}_{\mathrm{II}}\ \Big|\ \underbrace{9\ 10\ 11}_{\mathrm{III}}\qquad \underbrace{12-13\ \ 14-15\ \ 16-17}_{\mathrm{IV}}$$

unde secvența IV repetă structura secvenței I, în sensul că amîndouă stau sub semnul opoziției dintre un personaj dominator și unul dominat, acesta din urmă suferind un eșec în cel de-al treilea s.n. al secvenței (s.n. 4 respectiv s.n. 16—17), în timp ce secvența III repetă structura secvenței II, amîndouă marcînd o stare de echilibru între Păcală și opozantul său. Putem deci considera că s.n. 12—13 repetă marca semantică a lui s.n. 2 (marcă pe care o notăm cu α și care exprimă prima probă într-o opoziție dintre un dominator și un dominat), s.n. 14—15 repetă marca semantică a lui s.n. 3 (marcă pe care o notăm cu β și care exprimă cea de-a doua probă într-o opoziție dintre un dominator și un dominat), s.n. 16—17 repetă marca semantică a lui s.n. 4 (marcă pe care o notăm cu γ și care exprimă cea de a treia probă într-o opoziție dintre un dominator și un dominat), s.n. 9 repetă marca semantică a lui s.n. 6 (marcă pe care o notăm cu α_1, și care exprimă prima probă într-o confruntare echilibrată), s.n. 10 repetă marca semantică a lui s.n. 7 (marcă pe care o notăm cu β_1, și care exprimă cea de a doua probă într-o confruntare echilibrată), iar s.n. 11 repetă marca semantică a lui s.n. 8 (marcă pe care o notăm cu γ_1, și care exprimă cea de a treia probă într-o confruntare echilibrată). În felul acesta, basmul capătă forma

$$\alpha\beta\gamma\alpha_1\beta_1\gamma_1\alpha_1\beta_1\gamma_1\alpha\beta\gamma \qquad (*)$$

S-ar părea că simetria pe care am pus-o astfel în evidență vine în contradicție cu constatarea anterioară, privitoare la situația inversă în care se află secvența a patra față de prima, prin faptul că personajul (popa) care în prima secvență era dominator ajunge, în a patra secvență, să fie dominat. Nu este însă vorba de nici o contradicție, deoarece lucrurile se petrec la nivele diferite de organizare, reprezentarea (*) referindu-se la un nivel mai înalt de abstractizare decît cel la care are loc inversarea de situație a personajului menționat, în prima și a patra secvență. Reprezentarea (*) se referă la acel nivel de organizare la care singurele opoziții pertinente sînt Păcală-non Păcală și dominat-nedominat. Mărcile semantice α, β, și γ se referă la acele secvențe de s.n. în care există un personaj dominat și acesta este un personaj altul decît Păcală ; din acest punct de vedere secvența IV este perfect echivalentă cu secvența I, deoarece popa și fratele lui Păcală se „dizolvă" în același personaj non-Păcală. Mărcila semantice α_1, β_1, γ_1 se referă la acele secvențe de s.n. în care nu există un personaj dominat.

Se pune acum problema prelungirii infinite a basmului reprezentat sub forma (*). O prelungire naturală ar fi dată de limbajul L ale cărui fraze au forma

$$(\alpha\beta\gamma)^n\ \alpha_1\beta_1\gamma_1\ \alpha_1\beta_1\gamma_1\ (\alpha\beta\gamma)^n{}_{(n=1,2,\ldots)} \qquad (**)$$

Acest limbaj poate fi generat cu gramatica $G = \langle V_T,\ V_N,\ A,\ \mathfrak{R}\rangle$, unde $V_T = \{\alpha,\ \beta,\ \gamma,\ \alpha',\ \beta',\ \gamma'\}$, $V_N = \{A\}$, iar $\mathfrak{R}$ este formată din următoarele două reguli :

$$A \to \alpha\beta\gamma\alpha_1\beta_1\gamma_1\alpha_1\beta_1\gamma_1\alpha\beta\gamma \qquad (1)$$

$$A \to \alpha\beta\gamma\ A\ \alpha\beta\gamma \qquad (2)$$

Pentru a genera fraza (*) este suficient să aplicăm regula (1).

Pentru a genera fraza (**) pentru $n > 1$, aplicăm de $n - 1$ ori regula (2), apoi o singură dată regula (1). Deoarece regulile (1) şi (2) sînt independente de context, rezultă că L este un limbaj independent de context. Nu este greu de văzut că L nu e un limbaj cu un număr finit de stări. Într-adevăr, dacă n-ar fi aşa numărul claselor de distribuţie la dreapta în raport cu L ar fi finit, deci ar exista două numere naturale m şi n, $m \neq n$, astfel încît $(\alpha\beta\gamma)^m$ şi $(\alpha\beta\gamma)^n$ ar avea aceeaşi distribuţie la dreapta în raport cu L, deci fraza $(\alpha\beta\gamma)^m\ \alpha_1\beta_1\gamma_1\alpha_1\beta_1\gamma_1\ (\alpha\beta\gamma)^n$ ar aparţine lui L, în contradicţie cu definiţia lui L.

O altă posibilitate de prelungire infinită a basmului reprezentat sub forma (*) este aceea dată de limbajul L_1 ale cărui fraze sînt

$$(\alpha\beta\gamma)^n\,(\alpha_1\beta_1\gamma_1)^{2n}\,(\alpha\beta\gamma)^n \quad (n = 1,\ 2\ldots).$$

În acest caz, punînd $\alpha\beta\gamma = a$ şi $(\alpha_1\beta_1\gamma_1)^2 = b$, obţinem limbajul ale cărui fraze sînt

$$a^n\ b^n\ a^n \qquad (n = 1,\ 2\ \ldots)$$

limbaj despre care se ştie că este matricial, dar nu este independent de context (vezi [4], p. 193 şi 203).

Este vizibil că limbajului L_1 i s-a impus o simetrie mai puternică decît limbajului L. Şi de data aceasta constatăm că restricţiile de simetrie pe care lectura le impune unui text narativ determină o creştere a complexităţii mecanismului generativ al textului în cauză.

18. CONCLUZII

După cum se poate vedea, demersul adoptat în analizele de mai sus a cuprins de fiecare dată două faze, prima referindu-se la degajarea unui anumit inventar de mărci semantice şi a unei sintaxe corespunzătoare, în timp ce a doua fază avea ca obiect procesul generativ ca atare. Alegerea basmelor supuse discuţiei (operaţie datorată în întregime primului dintre autori) a prilejuit cercetarea unei game variate de tipuri de basm (basm fantastic, basm nuvelistic, snoavă) şi a unui repertoriu tot atît de variat de tipuri generative (gramatici cu un număr finit de stări, gramatici independente de context, gramatici matriciale). Dar, în timp ce clasificarea basmelor în fantastice, nuvelistice şi de tip Păcală se sustrage oricărui criteriu cît de cît consecvent şi nu dă seamă asupra alcătuirii structurilor narative cercetate, tipologia generativă pe care am stabilit-o ne dă posibilitatea să privim toate operele narative dintr-un punct de vedere uniform, să le raportăm la un acelaşi termen de referinţă, care aici este gramatica generativă de tip chomskyan.

Acest demers se situează în continuarea unei vechi tradiţii, aceea a studierii producţiilor narative (folclorice sau culte) prin metodele promovate de lingvistica structurală, chiar dacă această metodologie nu are totdeauna un caracter deliberat, explicit. Într-adevăr, începînd cu Vladimir Propp [26] şi continuînd cu Paul Ginestier [9], A. Dundes [8], V.V. Ivanov şi V.N. Toporov [16], A.J. Greimas [10], [11], [12], Tzvetan Todorov [27], Mihai Pop [24], [25] şi Lumobir Doležel [7], pentru a nu cita decît cîţiva dintre autori, cercetarea structurilor narative a avut în special în vedere un proces de reducere a variantelor la invariante, pe baza unor criterii care s-au vrut cît mai puţin substanţialiste şi cît mai mult relaţionale. Funcţiile lui Propp, situaţiile dramatice la Ginestier, actanţii la Greimas, motivemele la Dundes, motivemele şi motivele la Doležel, micro-naraţiunile cu structură stabilă, preluate de către Todorov de la Brémond, sînt toate utilizate cu una şi aceeaşi finalitate : a discerne, în marea varietate de elemente şi procedee narative, un număr relativ redus de parametri care permit detectarea unor izomorfisme între opere narative în aparenţă distincte ca structură şi care dau posibilitatea stabilirii unor legături operaţionale între diferitele nivele de organizare ale unei opere narative (a se vedea în mod special cercetarea recentă a lui Doležel [7]). În felul acesta, se obţine posibilitatea unei tipologii a structurilor narative în raport cu situaţia combinatorie specifică pe care o prezintă parametrii adoptaţi ca termeni de referinţă. Este, în esenţă, modalitatea prin care lingvistica structurală reduce studiul aspectelor sonore ale limbajului articulat la o anumită combinatorică de trăsături fonologice distinctive ; este, în acelaşi timp, modalitatea prin care se stabilesc legături operaţionale între diferitele nivele lingvistice.

Este vizibil că prima fază a demersului utilizat în această lucrare se subsumează tocmai acestei bogate tradiţii. Segmentele-evenimente, segmentele-narative, mărcile semantice sînt etape într-o succesiune de operaţii de reducere a variantelor la invariante, invariantele degajate la o anumită etapă devenind variante în etapa imediat următoare, în vederea obţinerii unor noi invariante. Este deci natural să ne aşteptăm la existenţa unor legături şi corespondenţe între segmentele-evenimente, segmentele-narative şi mărcile semantice degajate în lucrarea de faţă, pe de o parte, şi funcţiile lui Propp, motivemele lui Dundes, actanţii lui Greimas, micro-naraţiunile cu structură stabilă ale lui Brémond şi Todorov, şi motivele şi motivemele lui Doležel, pe de altă parte. Nu vom întreprinde aici o atare cercetare (deşi ea nu ni se pare lipsită de interes). Mai important ni se pare să atragem atenţia asupra finalităţii esenţial diferite pe care o capătă aceste invariante în cercetarea de faţă, în raport cu cercetările celorlalţi autori menţionaţi. Datorită acestui fapt, tipurile de unităţi utilizate aici, chiar dacă au anumite interferenţe cu diferitele tipuri de unităţi utilizate de alţi autori, nu se confundă niciodată cu acestea. Este vorba de faptul că invariantele degajate în lucrarea de faţă nu sînt un scop în sine, nu *ele* sînt termenii de referinţă în raport cu care se organizează tipologia basmelor analizate, aşa cum se întîmplă la autorii menţionaţi, unde totul se reduce la o combinatorică a invariantelor, la simpla dualitate dintre sintagmatica şi paradigmatica acestor invariante, în cea mai bună tradiţie a lingvisticii structurale clasice. Aici, fenomenele de repetiţie nu sînt un simplu fapt combinator, cum se întîmplă la Propp, ci doar punctul de plecare pentru imaginarea unor recurenţe care prelungesc indefinit textul în discuţie. Dacă o atare optică are o justificare generală, legată de natura operei de artă [22], în cazul producţiilor narative folclorice justificarea este incomparabil mai puternică. Aceste producţii sînt în permanenţă deschise, prin chiar geneza lor, unor posibile continuări iar tendinţele de recurenţă şi simetrie sînt mult mai pregnante decît în producţiile narative culte. În faţa acestei infinităţi virtuale a basmelor populare, este necesar să cercetăm posibilele mecanisme care explică o atare ,,productivitate'' ; tocmai acesta a fost rolul mecanismelor generative pe care le-am introdus în studiul fiecărui basm.

Ideea de a lega cercetarea structurilor narative de anumite tipuri de mecanisme generative există deja la unii autori; la J. Kristeva, cînd vorbeşte despre ,,productivitatea numită text'' [17], la A.J. Greimas, cînd vorbeşte despre ,,gramatica narativă'' [12], la Ju. M. Lotman, cînd se referă la textul beletristic ca la un ,,mecanism'' ([19], p. 360), la Jens Ihwe, cînd distinge competenţa narativă de performanţa narativă ([15], p. 9), la W. Kummer cînd vorbeşte despre ,,gramatica discursului'' [18] şi la mulţi alţi autori, ca T.A. Van Dijk [6], L. Doležel [7] etc. Dar la mulţi dintre aceşti autori invocarea unor mecanisme generative rămîne într-un stadiu de pur deziderat (vezi [12], [17], [19]), în timp ce la alţii ea este îndreptată spre alte scopuri decît simularea recurenţelor (în [15] şi [7] se au în vedere dichotomiile chomskyene competenţă-performanţă, respectiv structură de adîncime-structură de suprafaţă, în acest din urmă articol procesul de generare fiind înţeles ca un simplu proces de trecere între două nivele diferite de abstractizare — de la ,,fabulă'' la ,,motiveme''; în [6] şi [18] procesul generativ se menţine la nivelul limbajului articulat iar în centrul atenţiei stau nu recurenţele, ci transformările). După cum s-a putut vedea, scopul principal al lucrării de faţă a fost tocmai stabilirea unei tipologii a recurenţelor narative, deoarece, aşa cum s-a arătat în Introducere, tocmai de aceasta se leagă cercetarea ,,literară'' a basmelor, cercetare care, după cum observă şi Radu Niculescu ([23], p. X ; vezi şi [28]), a fost aproape complet neglijată. Un studiu ca cel al lui G. Călinescu, savuros în detalii, rămîne totuşi la o reprezentare pur atomistică, ce nu dă seamă în nici un fel de aspectele globale, dinamice, ale naraţiunilor populare [5].

Tipologia generativă edificată în articolul de faţă furnizează nu numai un procedeu uniform şi esenţial global de apreciere comparativă a structurii naraţiunilor populare, dar ne permite în acelaşi timp să înţelegem legătura profundă care se stabileşte între tendinţele de simetrie şi cele de recurenţă, amîndouă esenţiale în orice naraţiune populară. Contrar aparenţelor, contrar unei intuiţii comune care tinde să asimileze aceste două tipuri de tendinţe, cercetarea de faţă învederează faptul că tendinţele de simetrie au ca efect o complicare a structurii mecanismelor generative care simulează tendinţele de recurenţă. Un rol de seamă îl au aici numerele cu semnificaţie simbolică, cum s-a întîmplat cu numărul 3 în ultimele basme analizate; astfel de numere impun un spor de simetrie în sintaxa mărcilor semantice, al cărei rezultat este uneori o complicare a mecanismului generativ.

Rămîn fără îndoială să fie studiate în continuare diferite posibilităţi de a compara două gramatici generative, atunci cînd ele aparţin aceluiaşi tip generativ, de a măsura deci gradul de complexitate al unei gramatici generative, pentru ca în felul acesta să putem nuanţa tipologia generativă a naraţiunilor populare, aşa cum a fost ea schiţată în articolul de faţă.

BIBLIOGRAFIE

1. Samuel Abraham, *Some questions of phrase structure grammars I*, în ,,Computational Linguistics", vol 4 (1965), p. 61—70.
2. Y. Bar-Hillel, M. Perles, E. Shamir, *On formal properties of simple phrase structure grammars*, în ,,Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung", vol. 14, 1961, p. 143—172
3. J. P. Benzecri, *Grammaires matricielles*, Preprint al Universităţii din Paris, 1966.
4. Barron Brainerd, *Introduction to the mathematics of language study*. Number eight in the series ,,Mathematical linguistics and automatic language processing", New York, American Elsevier Publishing Company, 1971.
5. G. Călinescu, *Estetica basmului*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1965.
6. Teun A. Van Dijk, *La metateoria del racconto*, în ,,Strumenti Critici", vol. 12, 1970.
7. Lubomir Doležel, *From motifemes to motifs*, în ,,Poetics", 1972, nr. 4, p. 55—90.
8. A. Dundes, *The morphology of North American Indian folktales*, în ,,FF Communications" 195, Helsinki, 1964.
9. Paul Ginestier, *Le Théâtre contemporain dans le monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
10. A. J. Greimas, *Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*, în ,,Communications", 1966, nr. 8, p. 28—59.
11. A. J. Greimas, *La structure des actants du récit, Essai d'approche générative*, în ,,Word" 23 (1967), p. 221—238.
12. A. J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Editions du Seuil, 1970.
13. Zellig S. Harris, *Structural linguistics*, Chicago, The University of Chicago Press, Fifth Impression, 1961.
14. John Hopcroft, Jeffrey Ullman, *Formal languages and their relation to automata*, Addison-Wesley Publishing Company, Reading Mass., 1969.
15. Jens Ihwe, *On the foundations of a general theory of narrative structure*, în ,,Poetics", 1972, nr. 3, p. 5—14.
16. V. V. Ivanov — V. N. Toporov, *Slavianskie jazykovye modelirujuščie semioticeskie sistemy*, Moskva, 1965.
17. Julia Kristeva, *Semeotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Editions du Seuil, 1962.
18. W. Kummer, *Outlines of a model for a grammar of discourse*, în ,,Poetics", 1972, nr. 3, p. 29—55.
19. Ju. M. Lotman, *Struktura hudožestvennogo teksta*, Moskva, Izdatel'stvo Iskusstvo, 1970.
20. Solomon Marcus, *Algebraic linguistics*; *Analytical models*, New York—London, Academic Press, 1967.
21. Solomon Marcus, *Gramatici şi automate finite*, Bucureşti, Editura Academiei R.S.România, 1964.
22. Solomon Marcus, *Generative Poetics*, în ,,Cahiers de linguistique théorique et appliquée", (va apărea).
23. Radu Niculescu, *Sensurile ,,Morfologiei basmului"*, Studiu introductiv la V.I. Propp, *Morfologia basmului* (26), p. V—XXXV.
24 Mihai Pop, *Metode noi în cercetarea structurii basmelor*, în *Folclor literar*, Universitatea din Timişoara, 1967, p. 5—12.

25. Mihai Pop, *La poétique du conte populaire*, în ,,Semiotica'', vol. 2, 1970, nr. 2.
26. V. I. Propp, *Morfologia basmului*, Bucureşti, Editura Univers, 1970.
27. Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, în ,,Communications'', 1966, nr. 8, p. 125—151.
28. Ion Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*, Bucureşti, Editura Minerva, 1972.

NOTĂ ASUPRA BASMELOR ANALIZATE

[A] ,,Şandor viteaz de pe apă prins'' — AIEF, mg. 3501 II a, 3502 I a, cules de la Sur Petre, din Buciumi-Sălaj, în 1968, de S. Fotino şi I. Herţea

[B] ,,Cenuşotcă'' — Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, vol. I, p. 571—590, transcris AIEF, mg. 847, cules de la Gh. Zlotar, din Fundu Moldovei — Cîmpulung Moldovenesc, în 1955. ,,Basmul este unul dintre cele mai răspîndite fiind atestat în toate provinciile în peste 80 de variante''.

[C] ,,Patru ţin pe opt'' — Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, vol. II, p. 527—533, transcrierea înregistrată AIEF, i. 13189, cules de la Spînu Gheorghe, din Dorna Cîndreni, în 1953. ,,Basmul e unul dintre cele mai răspîndite în toate provinciile, atestat în 60 de variante. În majoritatea variantelor se pun cîte 3 întrebări...''

[D] ,,Copilul orfan'' — Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, vol. II, Bucureşti, EPL, 1966, p. 534—553. Este textul transcris al înregistrării AIEF, mg. 1081 c, cules de la Gh. M. Rădoiaş, din Bătrîni-Teleajen, în 1956.

,,Basmul este atestat ca subtip în Muntenia, sporadic în Banat, în 9 variante, Sfaturile sînt diferite...''

[E] ,,Împăratul cu inelul furat'' — Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, vol. II, p. 554—561. Este transcrierea înregistrării AIEF, mg. 1923 a, cules de la Sora Vasile, din Cresnia-Beiuş, în 1961.

[F] ,,Poveste din lume (Păcală)'' — Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, vol. III, p. 41—47, text transcris din AIEF, i. 11 234, cules de la Săracu Moise, din Poiana Răchiţelii-Hunedoara, în 1951. ,,Se cunosc despre Păcală peste 112 variante, majoritatea din Transilvania, în care episoadele de snoave se întreţes în chip felurit''.

LA GRAMMAIRE DU CONTE POPULAIRE (II)

RÉSUMÉ

Par rapport aux contes analysés dans la première partie de cet article (voir le numéro précédent de ce périodique), les contes analysés ci-dessus présentent quelques particularités intéressantes. Il y a d'abord le phénomène de discontinuité des dépendances entre les marques sémantiques, phénomène qui fait nécessaire une investigation de ces dépendances du point de vue de la propriété de projectivité syntaxique (§§12 et 13). Un autre phénomène intéressant est celui de plusieurs développements parallèles, par exemple un développement épique et un développement étique, qui fait plus difficile le choix des marques sémantiques (§ 11). L'ambiguïté de la lecture est très claire dans le conte discuté au § 14. Enfin, la manière dont les contraintes de symétrie compliquent la structure du mécanisme génératif est très claire dans les §§ 16 et 17.

Le § 18, dédié à quelques conclusions méthodologiques et pratiques, met en relief les rapports entre la démarche générative adoptée ici et la tradition structurale qui remonte à Vladimir Propp et continue avec Paul Ginestier, A. Dundes, V.V. Ivanov et V.N. Toporov, A.J. Greimas, T. Todorov, etc. Notamment, on insiste sur le fait que les résultats obtenus à l'aide des fonctions de Propp, des actants de Greimas, des motivèmes de Dundes, les micro-narrations à structure stable de Brémond et Todorov sont justement le point de départ de la démarche générative, qui démarre toujours avec la constitution d'un vocabulaire terminal. Mais en opposition avec les auteurs mentionnés, où l'analyse réside dans une combinatorique syntagmatique et paradigmatique des invariantes, notre but est d'imaginer des récurrences qui expriment les tendances du texte, les rapports possibles entre le texte et le lecteur-auteur. Cette recherche se délimite aussi par rapport à d'autres démarches génératives (Kristeva, Greimas, Lotman, Ihwe, Kummer, T.A. Van Dijk, Doležel) où la simulation des récurrences n'est jamais poursuivie comme un but principal et avec les moyens techniques adéquats.

CIMPOIUL HUNEDOREAN

GOTTFRIED HABENICHT

Contribuţia de faţă se înscrie în şirul articolelor pe care le dedicăm, pe rînd, cîte unuia dintre cele şase tipuri de cimpoaie româneşti. Seria am deschis-o printr-un studiu asupra tipului de cimpoi bănăţean[1]; fiind vorba de primul articol de acest gen, am consemnat acolo şi stadiul actual al cercetării pe un plan mai larg (european), am conturat locul pe care-l ocupă azi cimpoiul în cadrul bunurilor organologice populare româneşti şi am încercat să caracterizăm funcţiile cărora le răspunde în contemporaneitate. Trimitem deci, pentru toate problemele de ordin mai general, la acest articol[2].

Redăm totuşi în rîndurile care urmează clasificarea cimpoaielor româneşti, pentru ca cititorul să poată integra tipul descris aici în cadrul general pe care-l oferă această succintă trecere în revistă[3].

I. Cimpoaie cu caraba formată dintr-un singur tub, prevăzut cu o ancie simplă idioglotă:

---

[1] Acest tip nu este, desigur, doar „bănăţean"; îl găsim — în aria folclorică românească — atît în vecinătatea imediat a Banatului, în Oltenia, cît şi în extremitatea nord-estică a ţării, în Bucovina. Dincolo de hotarele ţării îl întîlnim — după cunoştinţele noastre — la sîrbi şi la huţuli.

[2] G. Habenicht, *Un cimpoier bănăţean*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom, 17, 1972, nr. 4, p. 261—297. Un studiu general asupra cimpoaielor româneşti, în care am sistematizat, în plus, şi fapte de natură istoriografică, va apare în „Deutsches Jahrbuch für Volksliedforschung", sub titlul *Die rumänischen Sackpfeifen.*

[3] Clasificarea distinge cimpoaiele după conformaţia carabei. Primul care a sistematizat în acest fel marea varietate de cimpoaie, existentă în ţara noastră, a fost T. Alexandru; vezi: *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Bucureşti, ESPLA, 1956, p. 80—81. În clasificarea redată de noi am luat, desigur, în considerare şi rezultatele cercetărilor ulterioare. Amintim, aici, că natura carabei (simplă sau dublă) este un criteriu îndestulător, răspunzînd cerinţelor de orînduire a cimpoaielor româneşti. Criteriile de bază ale clasificării C. Sachs (tipul de ancie: simplă sau dublă şi forma: cilindrică sau conică a tuburilor) nu sînt contrazise prin aceasta, căci toate cimpoaiele româneşti se integrează tipului est-european (tuburi cilindrice şi ancii simple).

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 5, p. 365—408, Bucureşti, 1973

1. cu 6 găuri pentru degete pe partea superioară[4] a tubului (răspîndire : Moldova)[5];

1.2. cu 6 + 1 găuri pentru degete : 6 aşezate în partea superioară a tubului şi una posterioară, în dreptul găurii superioare 6 (răspîndire : nord-estul Munteniei şi sudul Moldovei);

2. cu 6 + 1 găuri pentru degete : 6 aşezate în partea superioară a tubului şi una posterior, în susul celor 6 găuri de pe partea superioară (răspîndire : Muntenia, Oltenia)[6];

3. cu 7 + 1 găuri pentru degete : 7 pe partea superioară a tubului şi una posterioară, comunicînd cu cea de a 7-a gaură superioară (răspîndire : Muntenia, Dobrogea)[7].

II. Cimpoaie cu caraba formată din două tuburi paralele, prevăzute cu cîte o ancie simplă idioglotă, cel de-al doilea tub avînd o funcţie de acompaniere:

4. cu 5 || 1 găuri pentru degete, toate superioare : 5 pe ţeava de melodie şi una în porţiunea de jos a celei de-a doua ţevi (răspîndire : Banat, Oltenia, Bucovina);

5. cu 6 + 1 || 1 găuri pentru degete : pe primul tub 6 superioare şi una posterioară, aceasta din urmă comunicînd cu cea de a 6-a gaură superioară ; pe cel de-al doilea tub (tubul de acompaniament) este aplicată, în porţiunea de jos, o altă gaură superioară (răspîndire : Hunedoara şi prin părţile Bihorului, Aradului şi în zona de contact a Banatului cu Hunedoara).

★

Cimpoiul de care ne ocupăm în cele de mai jos este deci de tipul II.5. După cum am văzut, răspîndirea sa nu se rezumă doar la Hunedoara, ci şi la zonele învecinate : Bihor, Banatul de nord-est şi, într-o măsură mai redusă, Aradul. Dincolo de hotarele ţării îl găsim la maghiari, după cum se poate vedea din confruntarea cu tipul descris de B. Sárosi[8].

Atestarea instrumentului în Bihor de către M. Pompiliu (către sfîrşitul veacului trecut) are o semnificaţie mai ales terminologică[9]. Se pare că lui M. Pompiliu nu i-au fost clare caracteristicile regionale ale instrumentului, altminteri nu se explică dezinvoltura cu care trimite la „Almanahul musical" al lui T.T. Burada, unde „la faţa 74 se găseşte descris cimpoiul pe lîngă toate celelalte unelte musicale ale românului"[10], ştiut fiind că tipul descris de Burada este profund deosebit de cel din Bihor.

---

[4] Termenii : sus-jos, dreapta-stînga, superior-posterior şi sistemul de numerotare al găurilor, sînt folosiţi aici în sensul general încetăţenit în organologie în urma precizărilor lui C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1930, ed. a 2-a.

[5] Avînd acelaşi număr de găuri pentru degete ca tipul cel mai răspîndit de fluier, s-a putut constata o lăţire a ariei de răspîndire a acestui tip de cimpoi (avem astfel cunoştinţă de un asemenea exemplar provenit din Vălari-Gorj).

[6] Tipul este astăzi puţin răspîndit ; chiar şi în arhiva Institutului de etnografie şi folclor este slab reprezentat. Îl găsim totuşi cu o relativă constanţă la cimpoierii profesionalizaţi (membri ai unor ansambluri de muzică populară) din Muntenia şi Oltenia. Aceştia, cîntînd, de obicei, din cîteva instrumente pe scenă şi trebuind să dezvolte o virtuozitate similară pe toate, preferă, de regulă, cimpoiul 6 + 1, deoarece digitaţia nu pune probleme fundamental deosebite faţă de cea a fluierului cu 6 găuri. Tipul este descris şi de T.T. Burada, *Cercetări asupra danţurilor şi instrumentelor de musică ale Românilor*, în ,,Almanah musical'', an. 3, 1877, p. 75.

[7] Tipul acesta poate fi găsit azi şi prin alte zone (de pildă l-am identificat în Bucovina), unde însă a fost adus de abia în vremea din urmă.

[8] B. Sárosi, *Die Volksmusikinstrumente Ungarns*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik [1967], p. 86—96 (Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Serie I, Bd. I, herausgegeben... durch E. Emsheimer und E. Stockmann).

[9] Publicat în cadrul articolului *Graiul românesc din Biharea*, în ,,Convorbiri literare'', an XX, 1886—1887, p. 993—1022 ; republicat în : M. Pompiliu, *Literatură şi limbă populară*, Bucureşti, EPL, 1967 ; vezi p. 298.

Cimpoiul românilor din Bihor este descris de B. Bartók[11], care, în februarie 1910, a lucrat în satul Cîmp (azi înglobat oraşului Vaşcău) cu cimpoierul Nicolae Bortiş, pe atunci în vîrstă de 55 de ani[12]. Descrierea sa nu merge, e drept, pînă în cele mai mici amănunte; totuşi, alături de 17 transcrieri, Bartók dă şi scara cimpoiului[13].

Din păcate, Bartók nu se pronunţă defel asupra naturii „tubului cel mic"; cu siguranţă însă putem spune că acesta avea 6 + 1 // 1 găuri pentru degete — căci existenţa doar a acestui tip aici cît şi în zonele imediat vecine este cunoscută şi, de altfel, însuşi Bartók mărturiseşte, în alt loc şi oarecum indirect, că nu cunoaşte alt tip de cimpoi la români[14].

Chiar dacă Bartók n-ar fi amintit în fragmentul citat pe acel „cimpoier român din Hunedoara", faptul s-ar fi dedus din termenii româneşti inseraţi în textul original german. Într-adevăr, „dîrloni" sau „ghizăi" sînt denumiri de răspîndire hunedoreană.

---

[10] *Ibidem*, nota 3.

[11] B. Bartók, *Cântece poporale româneşti din comitatul Bihor*, Bucureşti, 1913, p. 328; piesele cîntate din cimpoi sînt inserate de la nr. 344 la 361.

[12] Faptul ne este cunoscut din adnotările lui Bartók de pe exemplarul său personal al colecţiei Bihor, exemplar care a servit apoi la alcătuirea ediţiei B. Bartók, *Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar*, herausgegeben von D. Dille, Budapest, Editio Musica, 1967 (Ethnomusikologische Schriften. Faksimile-Nachdrucke, III).

[13] Inserăm aici nota lui Bartók din colecţia Bihor. „Cimpoiul [din satul Cîmp] are trei tuburi. Cel mai mare dintre ele dă mereu nota B. Cel din mijloc poate da două sunete: f^1—b^1. Aceste note se schimbă între ele, uneori fără vre-o regulă; alteori însă după oarecare normă şi în acest din urmă [caz], partiţa lui este notată. Tubul cel mic poate da următoarea gamă completă: b^1—c^2—d^2—es^2—f^2—g^2—as^2—b^2, în care treapta patra în cazul instrumentului nostru şi uneori chiar treapta şaptea sînt cu un sfert de ton mai sus".

Scara apare la Bartók cu o evidentă greşeală de cartografiere, pe care ne-am permis s-o îndreptăm: tocmai cea de-a patra treaptă de care vorbeşte autorul lipseşte din şirul de sunete al „gamei complete", redate în carte. Scara la Bartók: b^1—c^2—d^2—fes^2—g^2—as^2—b^2). De asemenea greşit redată este aceeaşi scară atunci cînd textul este tradus în franţuzeşte (p. XXI): b^1—c^2—d^2—des^2—f^2—g^2—as^2—b^2.

[14] Traducem după B. Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München, Drei Masken, 1923, p. XXVII—XXVIII: „Drept adaos dăm şi o descriere a cimpoiului (*cimpoae* sau *cimpoiu*), deşi azi el a dispărut din zona Maramureş. Totuşi, structura şi tehnica sa au influenţat melodiile de joc. Ilustraţia arată caraba şi ţeava (superioară) de ison a unui cimpoi maghiar din zona sudică a Slovaciei de azi, care este identic cu cel românesc; de obicei însă cel românesc are ţevi mai scurte. acordate cu o cvartă mai sus. Ambele fluiere sînt lucrate dintr-o singură bucată de lemn, fiind prevăzute cu ancii simple; ele formează deci un clarinet dublu (*cărabă*). [În afară de acestea, cimpoiul mai are şi o ţeavă de burdon mai gravă (*dîrloni*).] Ţeava de ison este prelungită cu o piesă adăugată. Cele două tuburi [ale carabei] sînt acordate între ele cu ajutorul unor găuri de acordaj (*ghizăile*), care parţial se astupă cu ceară. Ţeava de ison a carabei e prevăzută cu o gaură pentru degetul mic al mîinii drepte, care, deschisă fiind, ridică sunetul la înălţimea fundamntalei ţevii de melodie (b^1). Cele şase găuri pentru degete ale ţevii de melodie (1—6) dau scara: (b^1)—c^2—d^2—es^2—f^2—g^2—b^2. În dreptul celei de a 6-a găuri, aşezată în spatele ţevii şi pe care se cîntă cu degetul mare al mîinii stîngi, îi corespunde în faţă o gaură de acordaj strîmtă, a cărei deschidere înalţă scara cu un semiton. Cimpoierii maghiari de obicei n-o folosesc şi o astupă de aceea cu ceară. Încolo ea serveşte, împreună cu prima gaură pentru degete, în special la execuţia trilului c^2—des^2. Un instrumentist român din Hunedoara a denumit-o de aceea „lili" ...".

Cimpoiul a fost odinioară în Hunedoara la mare cinste. Nu era nuntă, nu era petrecere, la care veselia să nu se aţîţe în sunetele lui. Ceata de colindători mergea de la casă la casă însoţită de cimpoierul care cînta „Zicala dubei".

Astăzi lucrurile s-au schimbat profund : odată cu răspîndirea pe scară largă a instrumentelor de suflat în Banatul vecin, acestea şi-au făcut apariţia şi în zona noastră. Îndeosebi clarinetul şi torogoata se află la mare cinste, înlocuind cimpoiul.

Este firesc, deci, ca să se vorbească de dispariţia acestui instrument, în zona Hunedoarei. Instrumentiştii sînt puţini la număr, constructorii şi mai puţini. Niciodată însă — deci nici în trecut — cimpoiul nu a avut aceeaşi răspîndire pe care a avut-o, de exemplu, fluierul. Întotdeauna dificultăţile de construcţie, de acordare a instrumentului şi perisabilitatea accentuată a burdufului au constituit o piedică în difuzarea cimpoiului.

Deţinem însă — din ultimele decenii — mărturii asupra existenţei instrumentului în sate ca Almăş-Sălişte, Cerbăl, Cerişor, Certeze, Gurasada, Lelese, Livezeni, Muncelu Mare şi Muncelu Mic. Un centru în care cîntatul din cimpoi este şi azi o prezenţă constantă şi vie în viaţa culturală a satului este Muncelu Mare, sat ţinînd de comuna Veţel, judeţul Hunedoara. Şi aceasta datorită artistului popular Cosma Covan.

Cimpoiul lui Cosma Covan, tehnica sa de cîntare, repertoriul şi modul de confecţionare al instrumentului sînt profund caracteristice zonei Hunedoarei, fapt pentru care — în rîndurile ce urmează — le vom prezenta [15], acordîndu-le o valoare generalizatoare [16].

★

Viaţa artistului popular Cosma Covan, azi în vîrstă de 48 de ani, se împleteşte strîns cu prefacerile adînci prin care a trecut în ultimul sfert de veac întreaga zonă a Hunedoarei. Personalitatea sa este profund marcată, pe de o parte, de conştiinţa omului zilelor de azi şi, pe de altă parte, de o legătură puternică cu tradiţia folclorică a satului său. Cele două elemente nu se contrazic de fel.

---

[15] Descrierea noastră pleacă de la următoarele documente : fişa de informator nr. 13088 şi transcrierea efectuată de semnatarul acestui articol după relatarea mg. 4213 c, pentru biografia informatorului ; înregistrările sonore mg. 4211a...i şi 4213b (cimpoi) ; fişele de instrument i.29605 (în principal) şi i. 29619 (alt instrument construit tot de Cosma Covan, achiziţionat de Muzeul Brukenthal din Sibiu) ; fişa de repertor/cimpoi i.29606 ; transcrierea (efectuată de G. Habenicht) a relatării modului de construcţie a unui cimpoi, mg. 4213a ; fotografiile (ale autorului) : FL. 2435/1—21 (în principal) ; cimpoiul de la i. 29605) şi (auxiliar) FL.2438/1—12. Material suplimentar de la acelaşi informator : fişele de înregistrare cu un fluier cu dop şi cu şase găuri, mg.4211j—m ; mg.4221a—e ; fişa acestui instrument, i. 29607 şi fotografiile (tot ale autorului) FL. 2435/4—7. Culegerea şi redactarea fişelor : G. Habenicht, 11.XI. 1972 ; la culegere a asistat şi cercetătoarea daneză W. Hald.

În 1946 a lucrat cu Cosma Covan regretatul folclorist I. Cocişiu. Fişele rezultate din această culegere au fost văzute de asemenea de noi, anume : i.3142 (schiţă/instrument) ; fgr. 10254 a, b, c (înregistrările a două jocuri şi a unui cîntec de nuntă din cimpoi) şi fişa de informator nr. 7519 (redactarea acestor fişe : Il. Cocişiu, 13.08.1946).

[16] Lucru îndreptăţit, precum a reieşit din studiul fişelor de instrumente şi a transcrierilor pe care le deţinem din această zonă. Vezi fişele referitoare la cimpoi din jud. Hunedoara (fişe de instrument, fişe de terminologie sau fişe de atestare numai) : 1/Almaş-Sălişte, i.3128, 3132, red. T. Alexandru, 1940 ; 2/Cerbăl, i. 3179, red. Il. Cocişiu, 1946 ; 3/Cerişor, i. 2297, red. A. Vicol, 1950 ; 4/Certeze, i. 3100, red. Il. Cocişiu, 1938 ; i. 3088, red. H. Brauner, 1937 ; 5/Gurasada, i. 28437, red. G. Habenicht, 1970 ; 6/Lelese, i. 9492, i. 9497, red. D. Capoianu, 1950 ; 7/Livezeni, vezi : T. Alexandru, *op. cit.*, p. 86 ; 8/Muncelu Mic, i. 13680, red. B. Marcu, 1950 ; i. 29622, red. G. Suliţeanu, 1950.

Pare surprinzător, dar muncitorul industrial Cosma Covan nu poartă amprenta ţăranului angajat în industrie şi care, în noua sa postură, trece printr-o criză de adaptare. La Cosma Covan şi aceste două laturi se împletesc armonios şi observatorul nu le poate delimita. Aceasta este, poate, o caracteristică generală a centrelor industriale din judeţul Hunedoara, care absorb forţa de muncă din satele vecine, integrînd oamenii într-o situaţie nouă, fără să-i rupă însă de gospodăria ţărănească (în care-şi continuă activitatea în timpul liber) şi fără să-i despartă de viaţa generală a comunităţii săteşti din care făceau parte pînă atuncea.

Cosma Covan s-a născut în Boia Bîrz, un sat aparţinînd, din punct de vedere administrativ, de comuna Veţel, aproape de Muncelu Mare, unde locuieşte el acuma. Tatăl său era plugar dar „se prišep′ę la multe lucruri — lucra şî cu lemnu la roat′e, la car, şî cu fieru — potcovę boii, caii, lega o roată, făšea caru complet, şî-n fier şî-n lemn...”.

Copil fiind, Cosma a trebuit să-şi aducă, după puterile sale, contribuţia sa la eforturile familiei pentru bunul mers al gospodăriei. În această ordine de idei, el trebuia să se îngrijească de oi. Acolo i s-a trezit pasiunea pentru cimpoi. Avea doar nouă ani cînd a început să cînte din acest instrument. Dar să-i dăm cuvîntul: „...Mai iera un băiat, iera slugă în satu ăla, în satu meu natal, la Boia Bîrz, şi-ăla, avea şî ăla šimponi. Şî tătă zîua mîrîiam în šimpońile lui...”

Văzînd interesul copilului pentru acest instrument şi dîndu-şi seama de talentul şi muzicalitatea lui, tatăl său s-a hotărît să-i satisfacă dorinţa şi să-i construiască un cimpoi propriu: „...O zîs [tata] către bătrînu ăla Cosma [un cimpoier vestit], îl chema şî pe-ăla Cosma: ’Mă, să-i fašem şi la copilu ăsta o carabă bună; să-aduš tu caraba tę, zîše, c-aia-i bună, ziše, să ieu măsură de-a tă, să fac burghiu ş-atunša, zîše, îi fac′. Ş-o făcut una bună, o nimerit pe-asta-a mę foarte bună ş-o făcut šimponi. Ş-aşę că ieu-am cîntat; mergęm pe la oi şî-mi plăšę... După ce mi-o făcut tata, atunšea nu m-am mai rugat de [băiatul] ăla să-mi dęie šimpońile; cîntam ieu d′in iele tătă [ziua]... mîrîiam tătă zîua...la oi...”.

Tot la oi, copilul Cosma Covan a învăţat să cînte şi din fluier. Spre deosebire de majoritatea cimpoierilor, informatorul nostru a deprins tehnica cîntării din fluier de abia după ce ştia să zică din cimpoi: „...După ce-am învăţat din šimponi! ...La oi, fiecare cioban avę fluier. Am zis cătă tata, să-mi cumpere şi iel un fluier mic. Mi-o cumpărat tata ...tîrzîu, după še-am-văţat bińe-n šimponi. Şî mergeam cu băiatu ăla, cu bătrînu şî mă spunę: ’No, cîntă-aşę! ’Şî pă urmă-m fluiera şî ieu cîntam. P-urmă m-am-văţat, am prins dragostea asta de šimpoi şî-păi după [un] timp m-am făcut šimponi buńe şî am fost chiar pe la osp′ęţe”.

În 1943, cînd avea 19 ani, Cosma Covan se căsătoreşte şi se mută la Muncelu Mare. De abia după aceea apucă să cînte cu cimpoiul la petreceri, căci „...ieram tînăr şi ierau alţii bătrîni, oameni care cunoşteau...Iera-un bătrîn la Muncelu Mare, unde-s ieu căsătorit acuma..., şi-ăla iera cel mai vestit šimponier′, [mereu solicitat] la osp′ęţe, la žocuri, la clăš, la bot′ezuri... cu šimpońile. Şî pe-urmă-am înšeput şî ieu..., am fost la o nuntă în Poeniţa Tomii. [Pe atuncea] în mod obişnuit să cînta cu šimpońile. Acuma nu mai ie pre, or ieşit šimpońile. Acuma cîntă cu torogǫta, cu clańeret, cu acordeon, cu alte instrumente..." [17].

Cosma Covan n-a apucat să meargă la şcoală decît patru ani. S-a înscris în Partid în 1948 şi a fost printre primii care, la el în comună, şi-au unit pămînturile într-o gospodărie colectivă. Stagiul militar şi l-a satisfăcut în Bucureşti. Nu are copii.

În momentul de faţă, Cosma Covan lucrează ca paznic la o mină. Acasă-şi vede, în timpul liber, de gospodărie : are ceva pămînt, o livadă, cîteva oi ş.a. [18].

La el în sat, Cosma Covan e o prezenţă artistică vie. Chiar unor necesităţi mărunte răspunde cu plăcere : de pildă, cînd muzicanţii, care cîntă la joc din clarinet sau torogoată, obosesc şi fac pauză, el pune mîna pe fluier şi cîntă un „De doi" sau un „Brîu" şi jocul continuă.

Dar şi din cimpoi Cosma Covan continuă că cînte, chiar dacă instrumentul nu mai are căutare pe la petreceri. El cîntă pentru propria-i plăcere, acasă, şi pentru plăcerea altora, pe scenele căminelor culturale din judeţ şi chiar şi mai departe, ajungînd, în cadrul unor turnee întreprinse cu artişti amatori din judeţ, să cînte şi peste hotare (Ungaria, Cehoslovacia, Polonia).

★

Numai rareori Cosma Covan îşi numeşte instrumentul *cimpoi*, şi în aceste cazuri este vădit influenţat de terminologia literară. Pentru el instrumentul se cheamă *šimponi*, *šimpońile*, *šimpǫńe* şi chiar şi *o păreche de šimponi*.

Instrumentul se compune din următoarele părţi distincte :
A. *Burduful* ;
B. *Sufleriul* ;
C. *Caraba* ;
D. *Dîrloniul* (bîzoiul).

Prezentăm pe rînd aceste părţi, fiecăreia corespunzîndu-i cîte o planşă [19]. Elementele de construcţie ale instrumentului, realizat de însuşi informatorul nostru, sînt tratate separat.

---

[17] În acest sens este semnificativă discuţia pe care a avut-o Il. Cocişiu la 27.XII.1950(!) cu cimpoierul Meda Pătru şi cu cîţiva săteni din Lelese (vezi fişa fgr. 14223c). O reproducem aici : „Acuma nu mai joacă cimponi atîta ; atunci juca cimponi ; nu să mai folosăsc" (M.P.). „Ba, să folosăsc !" (spune o femeie din asistenţă). „La oameni mai săraci, da la înstăriţi chiamă [la nuntă] cu torogoatele..." (un om din asistenţă).

[18] Explicăm prin sumarele date bibliografice trecute aici în revistă faptul că informatorul nostru nu mai avea decît o vagă amintire a legendei creării cimpoiului (după care fluierul a fost făcut de Dumnezeu, iar Necuratul, vrînd să-l concureze, a plăsmuit cimpoiul, care însă a sunat fals ; doar apelînd la ceara de albine — albinele fiind nişte insecte curate. de-ale lui Dumnezeu — s-a putut acorda şi s-a putut cînta din el). Iată ce ştia Cosma Covan în legătură cu aceasta : „Dracu, iel, mult s-o năcăjît să facă šimponi. Spuneau bătrînii, că iel o făcut šimpon'ile bune da n-o ştiut să le l'ęje-napoi..."

[19] Planşele au fost cartografiate, după desenele autorului, de M. Vulcănescu. Vezi şi fotografiile corespunzătoare. Cartografierea exemplelor muzicale : M. Nicolescu.

A. Burduful este denumit de informator *burduś* sau *foale* [20]. El are o formă ovală şi culoarea albă, fiind confecţionat dintr-o piele de oaie [21] foarte moale, un rezultat al preparării ei de către informator după o metodă proprie. Mărimea (600/380 mm) îl situează în rîndul celor mai mari rezervoare de aer pe care le-am întîlnit la cimpoaie. Este însă adevărat că informatorul nu confecţionează întotdeauna burdufuri de aceeaşi anvergură ; de pildă, cimpoiul achiziţionat de la el de către Muzeul Brukenthal din Sibiu n-avea decît 440/260 mm. După spusele informatorului, mărimea burdufului nu contează.

De burduf sînt legate *butiile* celor trei ţevi : *but'ia de la cărabă*, (singura legătură externă în locul în care a fost gîtul animalului), *but'ia de la dîrloni* (legătură internă în locul în care a fost piciorul stîng de dinainte al oii) şi *but'ia de la sufleri* (denumită şi *sufleriu care-i legat de burduś* ; legătură internă în locul în care a fost piciorul drept de dinainte al oii).

O legătură internă se mai află la spatele burdufului, în locul în care s-au tăiat picioarele de dinapoi ale animalului.

B. Denumirea dată de informator ţevii de introducere a aerului în burduf : *sufleri*. El se compune din două părţi : a) *but'ia de la sufleri*, sau *sufleriu care-i legat de burduś* şi b) *sufleriu, partea-a mică de sus.*

Prin specificarea de la urmă („partea-a mică de sus"), informatorul ne-a indicat indirect faptul că butia este întotdeauna mai lungă decît sufleriul propriu-zis. Raportul este aproximativ 3 :1. Făcînd abstracţie de ieşitura de la capătul inferior al sufleriului propriu-zis, care serveşte la îmbucarea celor două elemente, avem — în cazul nostru concret — o lungime de 170 mm la butie şi de 55 la sufleriul propriu-zis.

a. *Butia sufleriului* este o ţeavă cilindrică atît în exterior cît şi în interior. Ea este lucrată din lemn de prun. Legătura (internă) la burduf se efctuează în aşa fel, ca din lungimea totală a butiei aproape 2/3 să vină în interiorul burdufului (104 mm) şi ceva mai mult de o treime să rămînă afară (66 mm).

Mai mult de o treime (48 mm din 66), din partea butiei rămasă în afara burdufului, este prevăzută cu o ornamentaţie specifică, geometrică, din cositor. Ornamentaţia se încheagă dintr-un sistem de canale tăiate pe suprafaţa lemnului, prin care se scurge cositorul în modul relatat la subdiviziunea privitoare la construcţia instrumentului. Ornamentaţia de cositor nu este un simplu joc artistic ; ea conferă totodată o mai mare rezistenţă lemnului, supus — în această parte a ţevii — unei presiuni din interior, prin introducerea capătului inferior al sufleriului propriu-zis în butie. Acest rol al ferecăturii de cositor poate fi observat şi în cazul celorlalte părţi din lemn ale cimpoiului.

Lărgimea canalului, săpat cilindric în interiorul butiei, este de 13 mm, grosimea peretelui ţevii fiind de 7 mm.

---

[20] Această din urmă denumire apare numai în schiţa realizată în 1946 de Il. Cocişiu (vezi i. 3142).

[21] Spre deosebire de alte zone, unde pieii de capră i se atribuie calităţi superioare, pielea de oaie este preferată în întreaga zonă a tipului de cimpoi hunedorean. O mărturie veche de aproape un veac ne-o dă în acest sens M. Pompiliu, *op. cit.*, p. 298, cînd scrie (referindu-se la Bihor) : „Foalele, burduful, făcut din piele de oaie". Iar în subsol adaugă : „La Broşteni se face numai din piele de capră, fiindcă-i mai trainică".

b. *Sufleriul propriu-zis* poate fi şi dintr-un lemn de esenţă mai puţin tare. Forma lui este adaptată funcţiei pe care o îndeplineşte, respectiv este în aşa fel conturată, ca sufleriul să poată fi luat comod în gură. Capătul său este de aceea oval (16/21 mm), iar ţeava are — văzută din profil — o uşoară retenţie pe o lungime de 7 mm. Îngustarea ţevii în exterior se redresează însă repede, ea împlinindu-se pînă la o bază circulară cu diametrul de 19 mm.

În jos, sufleriul propriu-zis este continuat cu o ieşitură cilindrică (diametrul : 12 mm) care serveşte la îmbucarea cu butia sufleriului. Pentru ca să nu răsufle, această parte este înfăşurată cu aţă (sau cu cîlţi), permiţînd astfel o îmbucare etanşă (diametrul canalului interior al butiei este de 13 mm, deci cu numai 1 mm mai mare decît cel exterior al ieşiturii sufleriului propriu-zis).

Sufleriul propriu-zis nu este ornamentat.

Coloana de aer trece printr-un canal sfredelit cilindric (diametrul : 9,5 mm) prin sufleriul propriu-zis. La capătul inferior al ieşiturii întîlneşte un ventil, pe care Cosma Covan îl numeşte *lip de piele* şi care are menirea să împiedice aerul din burduf să mai iasă pe această ţeavă. Mecanismul este simplu : forţa suflului deschide ventilul, aerul pătrunzînd în burduf ; vrînd să iasă tot pe aicea, aerul din burduf apasă asupra ventilului, care închide canalul ţevii.

C. Cărabă denumeşte informatorul îndeobşte piesa următoare — şi de importanţă majoră — a cimpoiului. Mai rar întîlnim termenul de *carabă*.

De fapt stăm în faţa a trei piese separate ce se îmbucă într-un tot, anume : a) *but'ia de la cărabă* ; b) *căraba propriu-zisă* şi c) *pipa* [22]. Cîteva cuvinte despre fiecare.

But'ia de la cărabă este piesa cea mai frapantă a cimpoiului. Făcută din lemn de prun, ea reprenzintă un cap de capră cu coarne, fruntea fiind marcată printr-o oglindă, iar deschizătura corespunzătoare gurii fiind astfel conturată, încît să permită îmbucarea carabei. Ornamentaţia este realizată prin incrustaţii în lemn (semicercuri, avînd acelaşi centru dar raze de lungimi diferite, orînduite în valuri, în interiorul fiecăruia fiind marcat un punct ; zimţuri). Totodată găsim ornamentaţia în cositor, realizată prin canale ce se întretaie, conturînd forme geometrice la gura butiei (locul în care se îmbucă caraba) şi o ornamentaţie de tipul ,,crenguţei de brad'' la coarne şi în părţile laterale (unde se marchează astfel ochii).

De menţionat, că butia carabei este legată extern (singura legătură de acest fel a cimpoiului) în locul în care a fost gîtul animalului.

Mărimea butiei — deşi, după spusele informatorului, nu are importanţă -- este relativ constantă la ambele cimpoaie analizate, provenind de la acelaşi constructor : lungimea (inclusiv coarne) de 145 mm şi înălţimea de 71 mm. Importantă este deschizătura în care urmează să fie introdusă caraba (24 mm în diametru), căci îmbucarea trebuie să fie perfectă şi să nu permită aerului să scape pe de lături.

Ornamentaţia de cositor ce înconjoară gura butiei carabei este de o consistenţă mărită, răspunzînd şi unei funcţii utilitare (ea măreşte rezistenţa lemnului în faţa presiunii exercitate din interior de capătul superior al carabei introdus în butie).

---

[22] Termenii îi aparţin informatorului.

Butia carabei joacă şi rolul unei cavităţi rezonatoare, fiind totodată şi o cavitate protectoare pentru ancii. Datorită butiei, în care caraba este fixată, aceasta din urmă poate fi mînuită fără grija deteriorării anciilor [23].

Caraba propriu-zisă este un element de cea mai mare importanţă : modul în care sînt aşezate găurile pe ţeava de melodie determină scara şi deci posibilitatea conturării melodiilor pe instrument, iar grosimea peretelui ţevilor determină calitatea sunetelor emise. (Cu cît peretele este mai subţire, cu atît sunetul este mai rotund şi mai limpede.) Datorită acestor cauze, instrumentiştii păstrează caraba cu care s-au obişnuit şi cu a căror calitate sînt mulţumiţi, chiar şi atunci cînd schimbă complet celelalte ţevi. În acest fel a procedat şi Cosma Covan, care şi astăzi cîntă pe caraba construită de tatăl său cu cca 30 de ani în urmă, după modelul carabei aparţinînd unui cimpoier bătrîn din partea locului. Toate carabele pe care talentatul constructor de astăzi Cosma Covan le construieşte, pleacă deci, în mod indirect, de la modelul unei carabe vechi, încercate şi de calitate [24].

Redînd schiţa carabei unui cimpoi maghiar de acelaşi tip, Bartók semnala — în fragmentul deja citat din *Volksmusik der Rumänen von Maramureş* — că cea a cimpoiului românesc este mai scurtă. Chiar dacă diferenţa nu este mare (în jur de 30 mm), ea are totuşi o mare influenţă asupra înălţimii absolute a treptelor scării, lucru asupra căruia vom mai reveni.

Caraba lui Cosma Covan are, în exterior, forma unui paralelipiped, care însă se dezvoltă gradat dintr-un cilindru (partea superioară a carabei care vine îmbucată în butia carabei). Cilindrul acesta coincide în diametru cu deschizătura butiei carabei şi, spre a asigura etanşeitatea îmbucării, este înfăşurat cu aţă (cîlţi, sfoară). La capătul său inferior — lungimea sa reprezintă cca a opta parte din lungimea carabei — se găseşte un prag, după care urmează o porţiune de trecere treptată spre forma paralelipipedică.

Caraba este pătrunsă în lung de două canale paralele : cel al ţevii de melodie şi cel al ţevii de ison. Ţeava de ison are, la capătul inferior, o ieşitură destinată îmbucării cu un accesoriu de lemn, denumit de informator *pipă*. Această prelungire este necesară pentru ca ţeava de ison să poată emite un sunet cu o cvartă perfectă sub sunetul cel mai grav al ţevii de melodie.

Pe cînd în interiorul ieşiturii canalul cilindric al ţevii de ison este continuat, în exterior ea are o formă uşor conică, permiţînd îmbucarea perfectă cu canalul pipei, la rîndu-i conic şi el (12 mm la capătul superior al pipei şi 5 la cel inferior). Pe din afară, pipa se compune dintr-un tub uşor conic (17 mm diametrul la capătul superior, 11 la cel inferior), lung de 81 mm. Într-o anumită măsură trebuie considerată drept ,,capăt inferior al ţevii de ison a carabei'' efectiv funcţionale din punctul de vedere al emisiei sonore, capătul superior al singurei găuri de acordaj al pipei, dispusă lateral pe ţeava pipei. În acelaşi fel trebuie concepută şi lungimea ţevii de melodie a carabei, prevăzută lateral cu o gaură de acordaj, 10 mm mai jos de prima gaură pentru degete.

---

[23] Amintim, că în vechime la instrumentele de tipul clarinetului şi oboiului nu se sufla direct în ancie, ea fiind băgată într-o cavitate proteguitoare. Cf. C. Sachs, *op. cit.*, p. 322.

[24] Totuşi nu sînt copiate dimensiunile ca atare, ci numai stilul şi proporţiile. Aceste probleme sînt dezbătute mai pe larg în subdiviziunea consacrată construcţiei instrumentului.

Pipa este ornamentată cu cositor la căpătul ei superior. Toarta, cu care este prevăzută, este sculptată şi are o funcţie exclusiv ornamentală. De altfel ea este cea care insinuează forma unei lulele, de unde şi numele de „pipă" dat acestui accesoriu [25].

Caraba propriu-zisă nu are ornamente de nici un fel.

Informatorul nostru nu cunoaşte denumiri anume pentru cele opt găuri pentru degete. Dintre acestea, cele numerotate de la 1 la 5 sînt dispuse la distanţe aproximativ egale unele de altele (9—10 mm); gaura 6 este la 15,5 mm faţă de 5, iar gaura +1 (din spate) la 14 mm faţă de aceeaşi gaură 5.

Avînd o formă uşor alungită, mărimea găurilor variază, cea mai mare fiind cea de a 4-a (11 mm). Această particularitate a fost explicată de informator prin aceea că numai în această gaură şi în cele două găuri de acordaj (denumite de unii cimpoieri din regiune *ghizăi*) se introduce ceară pentru acordarea instrumentului. Găurile 1—2—3 sînt de aproximativ 8 mm, gaura 5 de 4 şi gaura +1 de 5 mm. Cea mai mică este gaura 6 (1,5 mm), deci cea care comunică cu gaura +1 (din spate).

10 mm în josul primei găuri, dar pe canalul ţevii de ison, este dispusă unica gaură pentru deget a acesteia (mărime : 7 mm) şi care, deschisă fiind, permite emiterea aceluiaşi sunet care se poate cînta pe ţeava de melodie, avînd toate găurile închise. În mod logic, capătul superior al acestei găuri este la aceeaşi distanţă faţă de capătul superior al carabei ca şi capătul superior al găurii laterale de acordaj al ţevii de melodie (şi care — după cum am mai spus — joacă rolul de capăt inferior funcţional al ţevii de melodie).

Cele două canale care traversează caraba, deşi cilindrice (diametrul : 7 mm), au o porţiune de aproximativ 50 mm mai îngustă, sfredelul de 7 mm diametru pătrunzînd — de sus — doar pînă în susul găurii +1, creînd astfel un *scaun* [26] (o oprelişte pentru ancii, nepermiţîndu-le să alunece în josul ţevilor), şi — de jos — doar pînă în dreptul găurii 4.

Fiecăreia din cele două canale ale carabei îi corespunde cîte o ancie, confecţionată din stuf (lungimea : 32 mm). 5 mm în josul capătului superior al anciei, care este astupat cu un dop de lemn, este tăiată o lamă sub forma unui „U" întors, avînd o lăıgime de 3,5 mm şi o lungime de 18 mm. Lama (subţiată) nu este detaşată, la capătul ei inferior, unde — în plus — este întărită cu o legătură de aţă. Legătura de aţă mai joacă şi un alt rol : cel de a oferi anciei o poziţie stabilă, dat fiind că diametrul ei exterior (5 mm) este mai mic decît cel al canalului (7 mm); lucru firesc, căci altminteri lama nu ar avea spaţiul necesar pentru a vibra. La capătul său inferior tubul anciei este deschis (diametrul interior : 3,5 mm). Denumirea dată anciei : *pisconie* sau *piscǫnie*.

D. Numele dat de către informator bîzoiului este cel de *dîrloni* [27]. Dîrloniul este cea mai lungă ţeavă a instrumentului, constituită fiind, de fapt, prin îmbucarea a trei ţevi separate, confecţionate din lemn de prun nemaisocotind şi butia de la dîrloni, făcută din acelaşi material. Lor li se adaugă, la capătul inferior, o prelungire din corn de vită. Ca atare, cu privire la dîrloni avem de trecut în revistă următoarele părţi constitutive : a) *but'ia de la dîrloni* ; b) *ţava cu piscọnia* ; c) *ţava din mijoc* (mijloc) ; d) *vîrvu* (sau *capu*) *dîrloniului* şi e) *cornu* [28].

---

[25] În alte părţi, accesoriul este confecţionat dintr-un corn de animal ; vezi : G. Habenicht, *op. cit.*, p. 274.

[26] Termenul informatorului.

[27] În 1946 el a folosit şi termenul (de origine slavă) de *dudă* ; în timpul studiului efectuat de noi, această ultimă denumire a fost întrebuinţată o singură dată în următorul context şi desemnînd doar butia dîrloniului : „Am pus duda de la... butia de la dîrloni ş-am legat-o".

Lungimea totală a dîrloniului (toate ţevile care-l compun, inclusiv butia dîrloniului şi cornul) este de cel puţin 636 mm. Spunem „cel puţin", pentru că, de regulă, ea este cu 50—70 mm mai mult : „ţava din mijloc" nu este îmbucată strîns cu „ţava cu piscọnia" şi nici „vîrvu" cu „ţava din mijoc". Prin aceasta, sunetul dat de dîrloni poate fi modificat în anumite limite : lungindu-se ţeava, el devine mai grav, şi invers. Cimpoierul uzează în mod curent de această posibilitate atunci cînd acordează instrumentul, respectiv cînd pune de acord înălţimea sunetului dîrloniului cu cea a carabei.

a) *But'ia de la dîrloni* este o ţeavă cilindrică (diametrul exterior : 26 mm, cel interior : 17 mm), legată intern de burduf. Doar mai puţin de a zecea parte din lungimea lui se află în interiorul burdufului, fapt care are o raţiune bine întemeiată : în timpul acordării carabei, cimpoierul strangulează burduful imediat deasupra capătului superior al butiei dîrloniului, pentru ca sunetul acestuia din urmă să nu-l deranjeze ; strangularea se face prin răsucirea uşoară a dîrloniului. Este evident că, dacă o lungime mai mare a butiei dîrloniului s-ar afla în interiorul burdufului, această manevră nu s-ar putea efectua.

Pe o porţiune mai mare de jumătate din lungimea părţii vizibile a butiei, aceasta este prevăzută cu o ornamentaţie de cositor (56 mm de la marginea inferioară a butiei).

Butia serveşte drept cavitate proteguitoare pentru ancia dîrloniului, fixată în prima ţeavă propriu-zisă a dîrloniului, în

b) *Ţava cu piscọnia.* Aceasta este scurtă (78 mm), dacă nu socotim ieşiturile cilindrice la cele două capete : sus una scurtă (20 mm lungime) şi jos una de trei ori mai lungă (61 mm).

Diametrul exterior al ţevii propriu-zise este identic cu cel al butiei (26 mm), el părînd o continuare firească a acesteia. Doar 15 mm sus şi 20 jos sînt neferecaţi în cositor.

Ieşitura (mai scurtă) de la capătul superior al acestei ţevi se introduce în capătul inferior al butiei. Ea are un diametru exterior de 15 mm ; îngroşată cu aţă, ea intră perfect în butie (al cărei diametru interior este de 17 mm).

Cea de-a doua ieşitură, respectiv cea de la capătul inferior al ţevii, are un diametru exterior de 13 mm şi serveşte la îmbucarea cu ţeava de mijloc, în care este introdus — de cele mai multe ori — doar parţial.

Canalul, care este sfredelit cilindric prin cei 159 mm ai acestei ţevi, are un diametru de 8 mm, cu excepţia unei mici porţiuni (cca 50—60 mm lungime) la capătul superior, unde el este lărgit cu un sfredel mai mare

---

[28] Terminologia informatorului. La enumerare, el nu a menţionat „cornu" ca făcînd parte din dîrloni, dar i-a descris, desigur, mai pe urmă modul de confecţionare. (Vezi subdiviziunea privitoare la construcţia instrumentului.)

(diametru : 11 mm), creînd un lăcaş, un ,,scaun'' pentru ancia dîrloniului, în felul arătat în cazul anciilor de la carabă. Numai că ancia dîrloniului este, fireşte, de peste două ori mai mare (80 mm lungime, 8 mm diametru exterior, 6,5 mm diametru interior ; lama este tăiată 13 mm în josul capătului superior al corpului anciei, are o lărgime de 9 şi o lungime de 47 mm).

c) Ţeava imediat următoare este *ţava de mijoc* (de mijloc). De asemenea de formă cilindrică, diametrul ei exterior este foarte puţin diminuat faţă de cel al ţevii precedente (25 mm faţă de 26 mm). La capătul ei superior, ţeava nu are nici o ieşitură ; dimpotrivă, aici vine introdusă ieşitura inferioară a ţevii anterioare, fapt pentru care diametrul interior este lărgit pe o lungime de cca 50—60 mm (?) ; în rest, canalul are un diametru de 9,5 mm.

Ţeava, lungă de 106 mm, este continuată în jos cu o ieşitură relativ mare (81 mm lungime, diametru exterior : 13 mm), cilindrică şi ea şi înfăşurată parţial cu aţă, pentru ca să se poată fixa în interiorul capătului superior al ţevii imediat următoare.

Începînd de sus, ţeava este acoperită — 4/5 din lungimea ei — cu ornamentaţia specifică de cositor.

d) Următoarea piesă a dîrloniului este *vîrvu* (sau *capu*) *dîrloniului*. După spusele informatorului este cea mai lungă ţeavă : 250—300 mm. În realitate nu are atîta : măsurătorile noastre au indicat 196 mm (şi la celălalt cimpoi, construit tot de Cosma Covan, 208 mm).

Este însă o piesă cu o formă exterioară deosebită şi de aceea atrage atenţia imediat. Anume, pe o porţiune mai mare decît jumătatea ei, respectiv pe o lungime de 110 mm, ţeava are o formă cilindrică, cu un diametru din nou uşor diminuat faţă de ţeava precedentă (23 mm faţă de 25) ; cu excepţia a 7 mm de jos, întreaga porţiune cilindrică este ferecată în cositor. În josul părţii cilindrice, ţeava este îngustată (şapte suprafeţe egale, dreptunghiulare, desfăcîndu-se pînă aproape de capătul de jos al ţevii, 75 mm). După această prismă dreaptă urmează din nou o porţiune (11 mm) cilindrică (diametru exterior : 22 mm), prevăzută cu o adîncitură şi destinată legării cornului cu sfoară cît şi legării unor obiecte ornamentale (bentiţă colorată cu bani vechi de argint).

În jos, ,,vîrvu'' este continuat cu o ieşitură scurtă (11 mm), avînd diametrul exterior de 14 mm, destinată fixării pe ea a cornului.

Diametrul interior al ,,vîrvului'' este cilindric (cu un diametru de 10 mm), cu excepţia porţiunii superioare, unde — pe o distanţă de aproximativ 80 mm — canalul este lărgit (diametru : 14 mm), acolo intrînd ieşitura ţevii precedente. Un lucru valabil pentru toată partea lemnoasă a dîrloniului, neferecată în cositor : peste tot vom găsi ornamentaţia în semicercuri concentrice, cu un punct marcat în interior, dispuse uneori sub formă de valuri, alteori însă nelegate între ele şi dispuse în linie.

e) *Cornul* e de ,,marhă'', adică de vită. Funcţia lui este cea a unui pavilion ; nu poate fi însă trecută cu vederea funcţia sa ornamentală. El este lucrat cu o grijă deosebită.

Mărimile cornului variază de la caz la caz, în funcţie de dimensiunile cornului de animal care i-a stat constructorului la dispoziţie. Cel de la cimpoiul descris de noi are o lungime de 130 mm, diametrul capătului inferior fiind de 24 mm în exterior şi, în interior — pentru ca să se potrivească peste ieşitura inferioară a „vîrvului" — de 16 mm. Capătul inferior are o deschidere de 45 mm în diametru şi marginile zimţate. Forma este uşor încovoiată, urmînd linia firească a cornului de animal.

Ornamentaţia este realizată prin linii şerpuite, sculptate de-a lungul cornului, ele terminîndu-se în două şiruri de găuri perfect rotunde, realizate prin pirogravare, la capătul inferior al piesei.

★

Înainte de a reda modul în care Cosma Covan cîntă pe instrumentul tocmai descris, găsim cu cale să înfăţişăm felul în care cimpoiul a fost construit.

Informatorul nostru este un excelent constructor de asemenea instrumente. Cosma Covan construieşte de multă vreme cimpoaie. În nopţile lungi cînd, prin natura meseriei de paznic, pe care o exercită, trebuie să stea de veghe această ocupaţie îl ajută ca timpul să treacă mai uşor.

Cimpoaiele lucrate de Cosma Covan se disting prin eleganţă, prin frumuseţea şi exactitatea lucrăturii, prin fineţea ornamentaţiei, prin robusteţe şi durabilitate şi — poate acest lucru ar fi trebuit să-l consemnăm în primul rînd — prin calitatea deosebită a performanţelor muzicale. Contravaloarea unui instrument ajunge de aceea la cca 800 lei.

Nicicînd informatorul nostru nu a folosit strungul pentru fasonarea pieselor. După opinia sa, aşa ceva nici nu ar fi posibil. Uneltele lui sînt dintre cele mai simple şi la îndemînă : cuţite, o „săcure mică", un „firiz", cîteva sfredele de mărimi diverse (mărimile însă nu-i sînt cunoscute informatorului), şmirghel, foarfece ş. a.

Modalitatea de construcţie a cimpoiului ne-a fost explicată destul de amănunţit de către informatorul nostru. Am reţinut pe bandă relatarea sa iar transcrierea acesteia o inserăm mai jos [29].

Nu am intervenit nici în esenţa şi nici în formularea relatării lui Cosma Covan. Totuşi, necesităţile tiparului au impus ca : a) să eliminăm repetările inutile, b) să apropiem idei referitoare la acelaşi lucru, dar enunţate în momente disparate ale povestirii şi c) să explicăm frazele neclare sau incomplete (incomplete, pentru că reprezintă — uneori — răspunsuri la vreo întrebare a culegătorului), lucru ce l-am făcut prin întregiri incluse în paranteze drepte. Într-un cuvînt am procedat la o sistematizare (însă în limite destul de restrînse) a relatării.

Transcrierea urmează pronunţia dialectală a informatorului ; scrierea fonetică este — faţă de normele generale urmate în Institutul de etnografie şi folclor [30] — simplificată. Tabelele, conţinînd schiţa integrală a instrumentului şi descrierea premergătoare va uşura, desigur, înţelegerea relatării.

---

[29] Mg. 4213a. Informaţii despre construcţia cimpoiului cu carabă dublă, tip II.5 (6 + 1 || 1 găuri). Informator : Cosma Covan, 48 ani. Muncelu Mare — com. Veţel — jud. Hunedoara. Culegător : G. Habenicht şi W. Hald, 11.XI.1972. Transcris : G. Habenicht, 1973.

[30] Vezi în acest sens : O. Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, Bucureşti, EPL, 1966, vol. I, p. 7 : „Ţinînd seama de dificultăţile de tipar şi de prea puţina familiarizare a cititorilor — cu excepţia dialectologilor — cu scrierea fonetică, cît şi de faptul că transcrierea noastră fonetică e sumară, am folosit un număr minim de semne diacritice...".

1. LEMNUL

Ieu prima dată propun materialu — prunu — şî-l pun la uscat. Dacă găsesc un prun uscat, durează mai puţin, şî dacă-i verde, atunša durează mult, că ieu-l pregătesc cu-n an înainte, doi, şî să uscă la maximum.

[La uscat îl pun] în podu căşî sau … să fie la umbră, să nu cr'epe pă urmă.

[Mărimea lemnului] : nu chiar mare. Din butuc îl cr'ep în a patra sau a şasa parte — depinde cum îi de gros. Îl cr'ep verde, de la înšeput, şî-l pun la uscat aşa crepat.

[Lungimea lemnului e] după dimensiunile dîrloniului : d'e douăzăš[i]—šinš de ţanti, de trizăš de ţanti, şî mai scurt.

Depinde şî de cum îi căraba : d-ezemplu are on douăzăš de ţanti lungimea.

2. BUTIA CARABEI

De exemplu, prima dată m-apuc şî fac but'ia.

But'ia să faše cu coarn'e ; but'ia ieste capu šimpońilor [carabei]. [Ea e în formă] d'e capră cu coarńe.

[Lemnul] ieu-l bag în miheri, aşa întreg, bucata de lemn … Ş-atunša ieu sfred'el prima dată but'ia, o iau cu o săcure mică ş-o subţîi şî la urmă o fac d'in cuţît. O lustruiesc…

[Mărimea butiei, deschizătura în care vine caraba] : Indiferent, nu contează. Ş-atunša ieu o fac formatu izact, cum trăbuie.

Şî la urmă m-apuc cu cuţîtu ş-o-mpestresc ; adică fac locaşurile alea pentru ca să torn cosîtoru pẹ iele.

[Motivele ornamentale nu le face de fiecare dată la fel] : Indiferent. Şî la alte feluri nu numa-atît ca şî asta … adică acest format de-mpeştrit. Fac şî altfel'.

Oglinda o pun : în primu rînd fac lăcaşu, d'in cuţît, şî cu oglinda, bun înţeles, ca să meargă acolo. Şî după aia, păstă oglindă pun un fel' de hîrtie — dẹ ziar, indiferent de care. Că dacă torn cosîtoru pe ia goală, să creapă. Se pune hîrtie, şî la urmă pun aišea un fel de tîcarton (?), îi fac o ţîră gaură şî torn aišea cosîtoru.

3. TURNAREA COSITORULUI

De-zemplu, aišea, uné pun caraba [= deschizătura din butie pentru introducerea carabei], aišea îi pun un dop în gaură ; un dop d'ẹ lemn. Îl fixez bine, ca să nu intre cosîtoru p-ingă iel şî la urmă pun … îl leg pe dinafară cu sugativă. Cu sugativă, că cu ziar şî cu alte ziare[31] nu merg, nu mẹre cosîtoru. Mẹre pe-o parte şî p-alta nu ; da cu sugativă mere la tăt'e locurile. Ș-atunša o leg cu sugativă pe deasupra șî torn p-ingă dopu ăla cosîtoru. Șî să duše cosîtoru-acolo ..., numa-n locurile tăiate.

---

[31] Vrea să spună, probabil : alte hîrtii.

[Cositorul se întărește] imediat. Cînd am turnat am pus cutia aia [din] care torn, cu ię jos, ș-am și desfăcut-o. Cosîtoru-n două secund'e ie oprit, s-ontărit.

După še am luat sugativa ... pilesc cosîtoru frumos, îl iau cu șmirghel de-l fac lustru. Ș-atunša, am o piuliță mică, așa făcută ca o șurubelniță .... ș-atunša împestresc, fac împestriturile ęstea pe-aiša în cosîtor.

[Cositorirea nu se face la toate piesele cimpoiului deodată]. Dezemplu, dacă-am gătat but'ia șî am posibilitate d'e timp, imediat o torn șî o termin asta !

4. CARABA

Șî la urmă, după še-am terminat but'ia, atunša caut o bucată d'e lemn ca să fie d'e prun, ca să fie ațăle pă l'emn drepte, c-atunš și burghiile mărg drepte.

M-apuc șî fac căraba.

Lemnu de prun trebe să-aibe patru f'ęțe : ăstea două și-ăstea două.

[Lungimea lemnului pentru carabă] : Păi, iacă, cît să aibă : vo opspezeše țanti ; n-are mai mult. Poate să fie mai lungă, poate să fie mai scurtă, nu contează. Numa depind'e după degetele omului care cîntă : dacă-s degete mai groase, trăbă să fac caraba mai lungă. C-atunša [altminteri] să freacă degetele unele de altele șî nu să poate cînta.

Ș-atunša îl bag în miheri șî cu ... am burghii, tri burghii ! Caraba să faše cu tri burghii. Prima dată dau o gaură [= un canal], și-nšerc să dau a doilea, ca să iasă egal ... adică dimensiunile iei ... Să nu răspundă între iele, să nu să găurească partea aia care-i în mijlocu lor sau să nu vină sušit cumva. Dacă iesă sušit, o arunc șî iau alta.

Ș-atunša, după še-am sfred'elit-o, am sfred'elit-o cu prima burghie, găurile amîndouă.

[Primul sfredel] : Nu știu să spun așa cît are grosimea ; îi subțire !

Ș-atunša, după še-am dat cu prima aia burghie, atunš dau cu o a doilea uńe bag piscońile [respectiv lărgește cele două canale cu un burghiu mai mare în partea lor superioară]. Îi fac o mică part'e, de vine scaun la... ca să nu să ducă piscońile în jos ; vine scaun la iele șî nu le lasă. Asta vine, uite, numa pînă-aiš, iacă [respectiv cîțiva cm numai și, în orice caz, mai sus de capătul superior al găurilor 6 și +1].

Ș-atunša bag tot ašeiași burghie, o iau de la capătu de jos, ș-o duc pînă la a treia gaură [de sus], uite, pînă-aiš. Pînă aišea la a treia gaură din sus în jos dau cu burghia aia mai largă, ca să vină pînă la a treia gaură [32].

Tot pînă un'e dau ai cu găurile mai multe [= țeava de melodie a carabei], pînă acolo dau șî cu al doilea burghie [pe țeava de ison].

---

[32] Informatorul numerotează găurile de sus în jos ; în cazul de față el vrea să spună, că pînă în dreptul locului în care va veni gaura a 4-a (în sistemul nostru de numerotare, de jos în sus) lărgește canalul cu cel de-al doilea burghiu.

Şî după še am dat cu burghia, atunša înšep cu cuţîtu şî-o fac subţîre, aşa cum ... după dimensiunile iei, ca să fie cît subţîre, că d'in še îi subţîre, cîntă mai bine.

Atunšea o lustruiesc.

5. GĂURILE PENTRU DEGETE

Aşa după apreciere, după ochi [le face ; nu are măsuri anume pentru găuri].

[Găurile nu se fac egale] : A treia gaură [de sus, respectiv gaura 4 în sistemul nostru de numerotare] vine mai largă, din cauză că dacă nu acompaniază bine şî-s găurile una ca şî alta, egale, atunša nu pot să pun šeară şi dacă pun šeară, astup gaura şî numai ... acompaniază. Da dacă-i gaura mai mare, ieu pot să şî scot šeară din gaură şî pot să şî pun [33].

Îi fac gaura asta de dedesubt, prima dată [= gaura ,,+1''] şî, din gaura asta, cu o sulă, dau şî iese ai mică gaură de deasupra [= gaura ,,6''].

Ş-atunša înšep d'in jos cu o a doua gaură [gaura ,,5''], cu a treia [,,4''] şî pînă jos.

După aia fac aia di pă care are numa o singură gaură [= gaura ,,||1'' de pe ţeava de ison], după še-am făcut ăştia [= găurile de pe ţeava de melodie]. De exemplu, pun tri degete şî a patrulea, un'e pică degetu-ăl mic, acolo-l fac.

S-atunšea tai aišea la partea stîngă [lateral, pe ţeava de melodie], de fac [o gaură de acordaj] ; fac jos o gaură, la capătul de jos. Gaura asta-i pentru ca să acompaneze : pun šeară, mai scot, mai ...

[Găurile pentru degete nu au denumiri speciale ; li se spune doar] : găuri de la carabă.

[Gaura 6] : Asta la degetu d'e la mîna stîngă, care ăsta conduše cîntările. La pornire, la indiferent de-i o ... ăsta acompaniază, va să zică, toate zicălile ; cîntările adică.

[Gaura +1] : Şî asta. Cîn ajut tonu la šimpońi sau cîn îl las să folosăşte. Aţi văzut cîn am cîntat Gana Galileii [Mg. 4211 g], trebe s-ajut amîndouă degetele.

6. PIPA

Ş-atunša fac pipa.

,,Pipa la cărabă'', aşa-i spune. Fără asta nu pot cînta.

[Dimensiunile pipei] : Indiferent cum ; nu chiar lungă iar nici prea scurtă, c-atunša nu acompaniază căraba bińe.

Dau prima dată cu burghia ai mică şi la urmă dau cu altă burghie care să loveşte la cărabă. Ca să mărg păstă ... cum să-i spun la asta ? ... păstă capătu cărăbii jos [respectiv peste ieşitura-prelungire a ţevii de ison].

---

[33] [În celelalte găuri nu se pune ceară !] : ,,Numai şî numai aiš ; numa în gaura tri dă sus [= 4 de jos] şî gaura din stînga [gaura de acordaj a ţevii de melodie] şî la pipă. [La gaura ţevii de ison, gaura || 1] : Nu pun aiša, de obišei nu să puńe ; numa-aşa, cîn ť'e grăbeşti''.

Ş-atunša, după še-am dat găurile [respectiv după ce a lucrat canalul pipei], am înšeput cu cuţîtu şî fac asta de sus ş-o-mpestresc [= toarta pipei. Ea nu este funcţională : e numai] de frumuseţe.

[Pipa are o gaură laterală de acordaj. Pipa se fixează pe ieşitura ţevii de ison] La căraba cu numa o sîngură gaură vine pipa pe-ašeiaşi. Fiincă la degetu ăl mic, dacă s-acompaniază căraba la degetu-ăl mic, da nu are tonu la pipă, ş-atunšea, dacă nu are tonu la pipă cum trăbuie, nu cîntă dîrloniu după cărabă; nu poţi să-l fixezi[34] !

[Pipa nu se scoate mai mult sau mai puţin, cu scopul de a acorda instrumentul. Acest procedeu] ajută; de asta să fixează, asta-i fixă!

Nǫ, am tărminat pipa, am împestrit-o, am cosîtorit-o şi-ăştia le-am pus de-o parte!

7. ANCIILE

Piscǫnia din trestie [se construieşte]. Şî dă soc să faše; da d'in soc — nu găseşti soc aşa ca să crepe limba aia dr'ept. Dacă-l cr'epi, iese-n afară.

Îi greu [să faci anciile], îi greu, că nu le răuşăşti.

Procur trestie. Pe la noi într-adevăr nu-i trestie, da ieste la Valea Mureşului trestie. Şî ... ori că mă duc ieu cu-o ocazie, ori că vorbesc cu alcineva care are-un drum pe-acolo : 'Măi, să-mi găseşti nişte trestie pentru pisconie!' La noi fiecare ştie că cum se fac piscońile.

[Mărimea anciei] : După cum îi lăcaşu la cărabă. La dîrloni vine mai mare; aia poate fi şî mai lungă, şî mai scurtă, depinde...

[Ancia nu se taie neapărat la internodiu, dar] şî la nod să poat'e, da nu [e necesar]. Că trăbă curăţată de partea dinlăuntru şî nodurile alea răsuflă p-ingă iele. Aşa că tai de pe lîngă noduri şî o curăţ d'in partea dinlăuntru.

Ş-atunša ... šerc să-i tai limba c-un briceag mic, subţîre.

[După ce s-a tăiat limba], o subţîi, pînă cîntă aşa cum trăbă.

Partea d'e la capu limbii de sus îi bag dop, dop de lemn. [Capătul inferior] : aia rămîne liberă.

[Acolo unde se termină limba, se leagă cu aţă], ca să să-nţăpeană la ţeava de la dîrloni, ca să nu răsufle p-ingă ię şî să nu se ducă-n sus sau-n jos, să joace; să fie-nţepenită.

Să-ntîmplă [ca anciasă se înţepenească]. Dacă nu pot s-o fac ca să nu să prindă, dacă limba-i tare nu se prinde... Adică... cum să spun... îi mai grǫsă limba, jos îi mai groasă, de nu se prinde. Şî dacă ie mai subţire, atunšea îi bag ševa subt limbă, un fir de aţă subţire sau un păr d'in cap, ş-atunša on pic o ajută şî numai să-nfundă.

[În timpul construcţiei, ancia se încearcă] în gură, o-ncerc în gură!

[Şi caraba — avînd anciile puse — este încercată] : După še-am terminat-o! Dacă nu cîntă, înšerc piscońile, îi pun, îi schimb piscońile; îi pun mai multe piscońii, pînă găsăsc una care să ńimęre la ia. Nu orše piscǫńie [merge]; că o piscǫńie cîntă în gură — sufli cît poţ în ię şî nu să-neacă, şî cîn am băgat-o în carabă, nu mai zîše ńimic ; şî la altă cărabă merge !

---

[34] Sensul acestor cuvinte : astupată fiind singura gaură de pe ţeava de ison, se obţine duodecima ţevii de burdon doar dacă pipa e pusă în prelungirea ţevii de ison a carabei.

T'iar la căraba asta mi-a făcut un bătrîn şî cu socru meu o sută douăzăj di pisconi de trestie ; şî d'int-o sută douăzăj numa două s-a nimerit ! [Aceasta] din cauză că or ie prunu bătrîn — şî dacă-i prunu bătrîn al'eje piscońile. Şî dacă-i prunu tînăr, merje orşice piscǫnie.

8. DÎRLONIUL

Ş-atunšea înšep cu dîrloniu. Înšep cu dîrloniu, am tăiat patru bucăţi de lemn.

[Dîrloniul se compune] din patru : but'ia de la dîrloni- ţava cu piscǫnia şî ţava din mijoc şî vîrvu — capu dîrloniului.

[Aceste patru segmente se lucrează deodată]. Tot lemn aşa nelucrat prima dată, îl bag în miheri şî-l dau cu burghia. [Trebuie] să fie fibrele la lemn drepte ; că dacă-s cîrńe, suše burghia... nu męre pă mijloc. [Fibrele trebuie să fie] de-a lungu lui ; dacă-i cumva fibrele cîrńe, burghia iesă de-o parte la l'emn şî — am lucrat degeaba.

[Dimensiunile pieselor dîrloniului] : Nu am mărime, fiincă dîrloniu, cîn acompaniază, iel are locaşurile astea care-l prelungeşti şi-l scurtezi[35].

Totuşi, ţava din vîrv, asta ştiu că trăbă la trizăš dă ţanti ; douăzăšinš — trizăš dă ţanti, asta trăbă să fie mai lungă... ca cestălalte.

Şî ţava de... [în] care-i piscǫnia, vine mai scurtă. Decît numa părţile [ei], capetele vin... ca să intre-n but'ie la dîrloni şi-n ţava de la mijoc.

[În vîrful dîrloniului, respectiv la capătul inferior] : Ăsta-i cornu !

Îi corn d'e o vacă, de animal, bou sau vacă, indiferent ce-i şi îl iau şi îl prefac ieu.

Tai cornu după dimensiuni, cum trăbă aišea. Îl tai cu firizu, şî la urmă cu cuţîtu, îl curăţ cu cuţîtu.

[La prelucrare, cornul nu se înmoaie prin fierbere] : Nu să fierbe ; aşa cum îi iel.

Îl curăţ, partea dinăuntru prima dată, şî la urmă-l subţii pe dinafară, ca să fie subţire, să nu fie gros.

Şî după še l-am terminat cu subţiatu, atunšea îi dau găurile [ornamentale]. Îi dau găurile astea de sus cu burghie şî la urmă, c-on fier cald, dau pă fiecare gaură la urmă.

P-urmă-l împestresc pă suprafaţa lui.

9. SUFLERIUL

,,Sufleri'' — pe- aišea se suflă.

[Are] două [părţi] : a/partea-a mică de sus şî b/ sufleriu care-i legat de burduš [şi care se mai cheamă şi] but'ia de la sufleri.

---

[35] Ideea redată în acest fragment : nu contează, în anumite limite, bineînţeles, lungimea ţevilor ce compun dîrloniul, căci prin scoaterea mai mult a ,,mijlocului'' din ,,ţava cu pisconia'', ţeava se lungeşte, iar sunetul devine mai grav.

Şi ăsta-i sufleriu [propriu-zis]; ăsta vine cam ascuţit aišea-năuntru.

[Canalul este cilindric]: ii egală ţeava!

Şi-ăsta, sufleriu-ăsta mic, ăsta are-un lip de piele [= ventilul]-năuntru. Un lip înlăuntru, care-i crepată partea laterală a sufleriului şi-l pun acolo şi-l leg cu... fuior sau cu aţă, ca să-nţăpeană, să nu răsufle. Şi-ăla, cîn sufli deasupra, ăla se desfaše; şi cîn îl laşi, de nu sufli, atunšea aieru din burduś îl împinge-n sus şî opreşte aieru să mai iasă afară.

10. BURDUFUL

„Burdušu".

D-ezemplu tai o oaie.

Din capră nu se face, deoarece la capră-s porii ăia de lînă groşi şî dacă-l argăseşti, răsuflă p-ingă pori. Tăt poriu răsuflă, nu poate să le ţînă cu suflatu. Da oaia-i bună.

[Vîrşta (mărimea) oii]: Indiferent!

Ieu d-ezemplu o belesc şî, bun înţeles, trebuie s-o beleşti să nu-l tai, burduśu — pielea-adica.

Şî după še-am belit-o, am pus făină de porumb şî cu sare ş-am învăluit-o ş-am ţînut-o vo tri sau patru zile, šin zile, depinde.

După še l-am ţînut tri-patru- šin-zîle la murătoare — aşa să spune — cu făină [de porumb] şi cu sare, iel să intră sarea-n iel şî făina ş-atunšea iel să faše alb.

Ş-atunśea, după še-l iau, îl rad c-on cuţît, frumos, ca să nu rămînă sare şi făină pă iel.

Pun în iel otavă sau... da mai mult otavă... sau pleavă şî-l fac după dimensiunile cum îm plaše: strîng de iel la mijloc, să fie mai subţîre, şî partea d'in faţă şî d'in spate — adica să fie mai grǫsă şî la mijloc mai subţîre, aiš, uńe ţîn cu mîna.

După še l-am cecălit cu-otavă, pă pišoarele dinaint'e, care la oaie-s dinaint'e, ca să pun două lemne, după dimensiunile sufleriului. Atunša burdušu se uscă pă lemnu ăla după dimensiunile sufleriului.

La gît nu pun nimic. La gît, din contră, îl strîng, aşa moale, îl strîng bine, ca să fie cît mai subţîre gaura la iel. Că de lărgit, să poate lărgi, dar de strîmtat nu să poate strîmta.

Alceva nu mai ieste nimic, decît după še s-o uscat, curăţ lîna dinăuntru. O curăţ frumos, cu nişte foarfeci — am ieu foarfeci, aşa făcute, de nu taie pelea şî curăţ păru ăla frumos şî-l scutur şî-înšep a le lega.

[Altfel] nu-l mai prepar. Ist — d-ezemplu — poţ să-l dai să-l argăsească, da nu ieste, că dacă-l argăseşte tăbăcari care tăbăceşte alte piei, de cojoace, de alte lucruri, ię să subţîie şi iese răsuflatu prin pori.

Aşa [preparat]-i mai bine, că rămîne mai gros şî nu răsuflă.

11. LEGAREA ŢEVILOR DE BURDUF

La picioru drept vine sufleriu, dacă cînţ pă mîna stîngă, că-l strîngi [burduful] din partea stîngă. [Sînt însă şi cimpoieri] care ţîńe burdušu d'e partea dreaptă; ş-atunša vińe la partea dreaptă-a oii, vińe but'ia de la dîrloni. [La cimpoiul lui Cosma Covan însă, sufleriul este] la pišioru-ăl drept şi but'ia de la dîrloni la picioru stîng. La gît vine but'ia de la [carabă], să fie cu coarnele la sufleri [adică în spre spate, c-atunš vine dreaptă. [Unde au fost picioarele de dinapoi] acolo se taie pišioarele, se-ndreaptă, că dacă nu tai dr'ept pelea, cîn o legi, viñe legătura de-o part'e. Da dac-o tai dr'ept, pelea, ş-am întors-o-năuntru ş-am scos-o aiša afară, pă grumazu oii [respectiv înainte de a se face legătura părţii de dinapoi, se întoarce pielea, aşa încît partea păroasă să vină înăuntru]. Am scos-o afară şî aišea — afară am împăturat-o frumos, dungă la dungă, şî-o leg.

Şî la urmă, după ce-am legat-o, am împins-o-napoi şi scot de la sufleri sau..., iacă, nu contează... scot de la sufleri iară-afară pă cap, o leg înlăuntru şî la urmă-i dau drumu cu sufleriu-napoi şî vine legătura dinlăuntru.

La dîrloni la fel: îl scot — pišioru — afară, pă grumazu oii şî pă urmă am pus duda de la... but'ia de la dîrloni ş-am legat-o iară-n lăuntru.

Ş-atunsa-iša [la but'ia carabei] nu se mai poate lega-nlăuntru, că nu mai ai cum!

Asta ieste tăt lucru la [cimpoi]!

*

Cimpoierul Cosma Covan cîntă fie în picioare, fie şezînd. Burduful îl ţine sub braţul stîng, aşa încît să-l poată apăsa comod, silind aerul să iasă prin ţevile destinate emiterii sunetelor. Pe cînd sufleriul vine în dreptul gurii, caraba stă în faţă, putînd fi mînuită cu uşurinţă. Dîrloniul nu este lăsat să atîrne şi nici nu este pus pe umărul drept, ci este adus în faţă şi proptit între coarnele butiei carabei, aşa încît pavilionul dîrloniul are deschiderea înainte şi puţin în jos.

Umflarea burdufului şi acordarea carabei este prima operaţie în vederea cîntării. În timpul acordării carabei, dîrloniul este strangulat în felul descris mai sus. La acordarea carabei se pune mai întîi de acord înălţimea sunetului emis de ţeava de ison, avînd singura ei gaură deschisă, cu ţeava de melodie, avînd toate găurile închise. Consonanţa trebuie să fie deplină, intervalul de primă perfectă. După aceasta urmează încercarea intervalului ce rezultă atunci, cînd gaura ţevii de ison se închide (cvartă perfectă). Operaţia imediat următoare este încercarea scării ţevii de melodie prin cîntarea unor frînturi melodice.

Corecturile necesare se aduc prin introducerea (sau scoaterea) cerii în cele două găuri de acordaj ale carabei cît şi în gaura 4 a ţevii de melodie. Pe cînd introducerea de ceară în cele două găuri de acordaj influenţează înălţimea absolută a ţevilor, operaţia efectuată asupra găurii 4 de pe ţeava de melodie influenţează scara cîntată pe această ţeavă. Nu se introduce ceară în alte găuri [36] şi nici nu se mişcă de la locul lor anciile, care trebuie să stea înţepenite, proptite în „scaun".

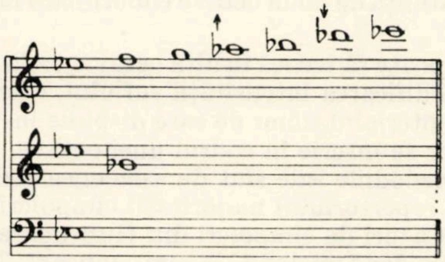
În schimb, dîrloniul nu se acordează cu ajutorul cerii, ci prin modificarea lungimii ţevii, posibilitate dată de ieşiturile lungi ale unor părţi componente ale dîrloniului. Punctul principal de lungire sau scurtare a ţevii este cel de la îmbucarea „mijlocului" cu „vîrful", deşi şi locul de contact dintre „ţeava cu pisconia" şi cea de „mijloc" oferă aceeaşi posibilitate. Această posibilitate explică şi de ce informatorul nu are nevoie de o măsură exactă atunci cînd construieşte dîrloniul: „nu am mărime, fiincă dîrloniu, cîn acompaniază, iel are locaşurile ăstea care-l prelungeşti şi-l scurtezi".

---

[36] Am observat, totuşi, că Cosma Covan punea ceară în gaura ţevii de ison. Întrebat asupra acestui fapt, informatorul ne-a declarat că aceasta se face „numa-aşa, cîn t'e grăbeşti."

Dîrloniul trebuie să emită un sunet la două octave perfecte mai jos faţă de sunetul de bază al ţevii de melodie a carabei (avînd toate găurile închise). Jocul de cvartă perfectă de la ţeava de ison a carabei face ca melodia să fie însoţită încontinuu fie de o cvintdecimă, fie de o duodecimă.

Iată scara instrumentului lui Cosma Covan:



Degetele mîinii drepte calcă gaura ţevii de ison şi găurile 1, 2 şi 3 ale ţevii de melodie, degetelor mîinii stîngi revenindu-le găurile 4, 5 6 şi gaura de la spatele ţevii de melodie şi anume în felul următor:

Mîna	stîngă —	degetul	mare —	calcă	gaura	+ 1 (de la spate)
,,	,,	,,	arătător	,,	,,	6
,,	,,	,,	mijlocar	,,	,,	5
,,	,,	,,	inelar	,,	,,	4
,,	dreaptă —	,,	arătător	,,	,,	3
,,	,,	,,	mijlocar	,,	,,	2
,,	,,	,,	inelar	,,	,,	1
,,	,,	,,	mic	,,	,,	‖ 1 (de pe ţeava de ison).

Călcarea cu mîna stîngă a găurilor din susul ţevii şi cu dreapta a celor de jos reprezintă cea mai uzuală modalitate de cîntare. Totuşi există şi cimpoieri care cîntă invers (dreapta sus şi stînga jos).

Scara cimpoiului lui Cosma Covan, redată mai sus, vine să justifice observaţia deja citată a lui Bartók din colecţia sa de folclor maramureşan, după care cimpoiul românesc are o carabă ceva mai mică decît cel maghiar şi ca atare sună cu aproximativ o cvartă mai sus. Într-adevăr, faţă de scara pe care ne-o redă Bartók în *Volksmusik der Rumänen von Maramureş* (şi care porneşte de la b^1), cea a cimpoiului lui Cosma Covan sună cu o cvartă pefectă mai sus (es^2). Tot de la es^2 începe scara carabei cimpoierului Lazăr Lăscuş din Cerbăl-Hunedoara, cu care Bartók a lucrat în 1914 [37] şi aceeaşi fundamentală o regăsim la caraba cimpoiului lui Ion Ciorogariu din Muncelu Mic [38]. Totuşi nu putem absolutiza. Însuşi Bartók a cules în Bihor melodii cîntate de un cimpoier român şi la care sunetul cel mai grav al ţevii de melodie era b¹ [39]; tot aşa amintim de Meda Pătru din Lelese-Hunedoara, a cărui carabă pornea de la c² [40].

---

[37] O transcriere efectuată de însuşi Bartók şi J. Deutsch se află reprodusă în T. Alexandru *op. cit.*, p. 215.

După cum am văzut, ţeava de ison dă — avînd singura ei gaură deschisă — acelaşi sunet cu ţeava de melodie, avînd toate găurile închise (es²); închizînd gaura ţevii de ison, se obţine cvarta perfectă inferioară (b¹). Observaţia poate fi generalizată: cu o singură excepţie [41], analiza tuturor documentelor sonore de cimpoi cu carabă dublă, atît de tipul II.5 cît şi II.4, a arătat acelaşi salt de cvartă perfectă. De asemenea, se poate generaliza observaţia, că dîrloniul dă, la toate cimpoaiele de tip hunedorean, un sunet aflat la o distanţă de două octave coborîtoare faţă de fundamentala ţevii de melodie [42].

Cimpoierul nu poate să treacă în altă octavă, ca la fluier, unde aceasta se realizează prin modificarea intensităţii suflului. Cimpoierul are o intensitate constantă şi materialul sonor de care dispune instrumentistul pentru conturarea melodiilor se înscrie în cadrul unei octave. Formulele melodice pe care se bazează melodiile sale sînt de asemenea reduse. Aceasta este o explicaţie a sărăciei repertoriului majorităţii cimpoierilor şi mai cu seamă a celor hunedoreni. Cazuri de cimpoieri din Hunedoara, ce nu ştiau „zice" mai mult de una sau două melodii, le consemnează T. Alexandru [43]. Cel de care ne ocupăm în mod special în acest articol, Cosma Covan, ne-a cîntat patru cîntece de nuntă (dintre acestea, două pot fi considerate variante, al treilea, deşi este un tip diferit, arată totuşi anumite înrudiri cu primele două, iar cea de-a patra melodie este „Gana Galileii", de care avem ştire — cu un contur melodic oarecum diferit, e drept — din veacul al XVII-lea [44] şi patru melodii de joc (două melodii de „Brîu pădurenesc", un joc „De doi" şi „Bujucu"). Deci o relativă bogăţie, cu toate că, în comparaţie cu repertoriul cimpoierului Nicolae Nemeş-Munteanu din Banat [45], cel al lui Cosma Covan este redus.

---

[38] Vezi melodia „De joc", culeasă de G. Suliţeanu şi reprodusă în *Antologie folclorică din Ţinutul Pădurenilor (Hunedoara)*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1959, nr. 130.

[39] Vezi nota 11.

[40] Vezi: *Antologie folclorică...*, *op. cit.*, nr. 37, şi 38 (două melodii de nuntă, culese de Il. Cocişiu în 1950).

[41] Doar la o terţă mare coboară sunetul ţevii de ison a carabei lui Meda Pătru din Lelese (vezi nota anterioară); în acest caz, gaura de acordaj este mai sus pe „pipă".

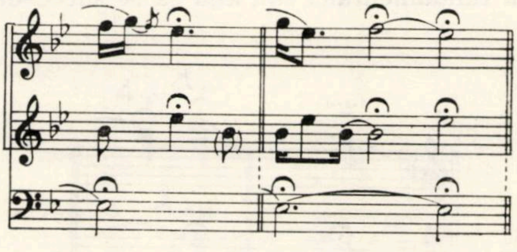
[42] În cazul deja citatelor piese nr. 37—38 din *Antologie folclorică...*, la care fundamentala scării este c², dîrloniul este notat greşit cu A; verificarea documentului sonor fgr. 14225c, care redă sunetele ţevilor instrumentului respectiv separat, arată că el este d (în loc de c, cum ne-am fi aşteptat). Amintim că înregistrările sonore complexe, efectuate pe cilindri de ceară, nu ne-au putut edifica, gravele neputînd fi sesizate. În orice caz, aşa cum se prezintă, cimpoiul lui Meda Pătru din Lelese trebuie considerat ca „invariantă".

[43] T. Alexandru, *op. cit.*, p. 86.

[44] Vezi: M. Negrea, *Un compozitor român ardelean din secolul al XVII-lea, Ioan Caioni (1629—1687)*, Craiova, Scrisul Românesc, f.a., („Melos", II). p. 41.

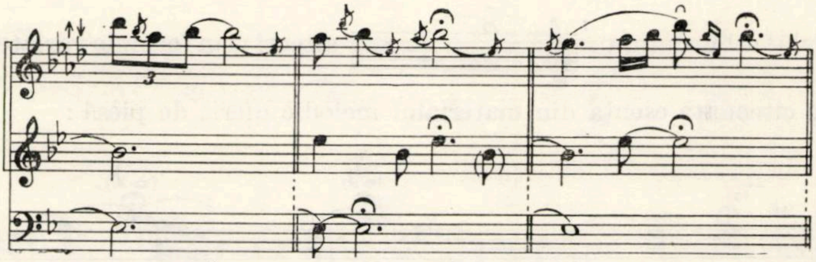
[45] Vezi: G. Habenicht, *op. cit.*, p. 282. Spuneam, acolo, că Nicolae Nemeş-Munteanu ştie să cînte din cimpoi patru melodii rubato şi cinsprezece de joc; la o cercetare ulterioară publicării studiului, am reuşit însă să mai înregistrăm trei melodii de joc (mg. 4216 I.f-g-h), aşa încît repertoriul acestui instrumentist se ridică în realitate la 22 de piese distincte.

Majoritatea cadenţelor le întîlnim, în melodiile rubato, pe treapta 1-a (es²) a scării de tip major :

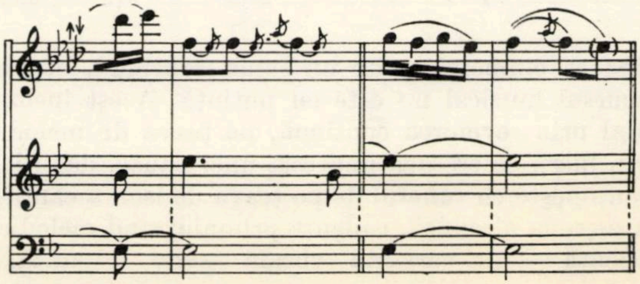


Aceste melodii sînt cîntece ceremoniale, ce ţin de un strat anterior instaurării — într-o mare parte a repertoriului de cîntece propriu zise — a atotputernicei cadenţări finale la relativa minoră şi care s-au păstrat ca atare tocmai în virtutea funcţiei căreia-i răspund. („Gana Galileii" este un cîntec ceremonializat, respectiv „adoptat" de ceremonialul de nuntă din Transilvania şi nu se integrează în constatările tocmai făcute.)

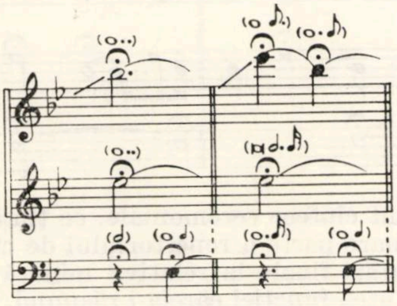
Vocile sînt conduse corect în formulele cadenţiale exemplificate aici şi nici simţul armonic nu este contrazis. Acelaşi lucru îl putem spune şi despre cadenţele pe cea de-a 5-a treaptă (b²) :



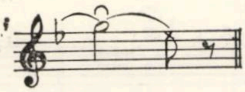
Cosma Covan subliniază cadenţa pe treapta secundă (f²) cu toată convingerea, fără ca disonanţa ce se produce prin ciocnirea acestui sunet cu cel al dîrloniului (es) sau — uneori — şi cu cel al ţevii de ison (es²) să-l deranjeze. Afirmarea cadenţială a treptei a doua o constatăm, la Cosma, Covan, în special în melodiile de joc :

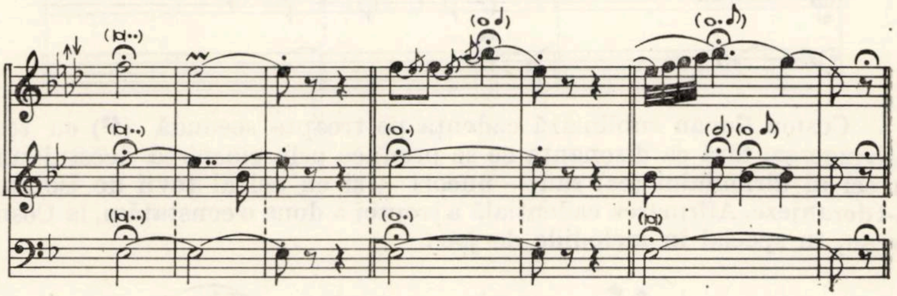


Nu întîlnim, la Cosma Covan, acea formulă tipică introductivă, cuprinzînd şirul sunetelor pe care le poate emite ţeava de melodie şi pe care am remarcat-o la cimpoierul Nicolae Nemeş-Munteanu din Banat [46]. Cimpoierul Cosma Covan marchează începutul melodiei printr-un sunet prelung pe cvinta fundamentalei sau lasă să se succeadă treapta a 8-a cu a 5-a:



Intrarea cu întîrziere a dîrloniului se datoreşte slobozirii burdufului care a fost strangulat imediat deasupra butiei dîrloniului.

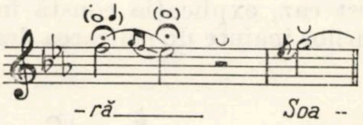
Nici vreo formulă finală anume nu poate fi identificată la piesele cîntate de Cosma Covan. Uneori, de pildă, încheie brusc, prin dezumflarea (parţială) a burdufului,  alteori prin formule variate, ce-şi extrag cîteodată esenţa din materialul melodic oferit de piesă:



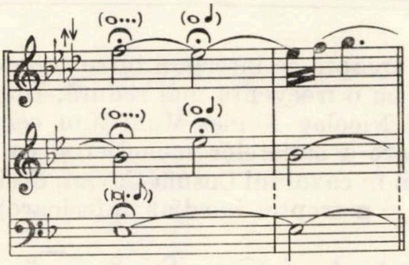
Dat fiind că cimpoiul emite un sunet continuu, intercalarea unor pauze în discursul muzical nu este cu putinţă. Acest inconvenient este anihilat parţial prin revenirea continuă, pe ţeava de melodie, la fundamentala scării, lucru ce creează impresia unei pauze, dat fiind că fundamentala se contopeşte cu sunetul de pe ţeava de ison a carabei. De pildă, în piesa ,,Cîn męre la ultoańe'', cadenţa primului rînd melodic (pe treapta 1-a) este urmată — în varianta vocală — de o pauză, iar rîndul melodic următor începe cu o apogiatură, tot pe prima treaptă[47] :

---

[46] G. Habenicht, *op. cit.*, p. 287.

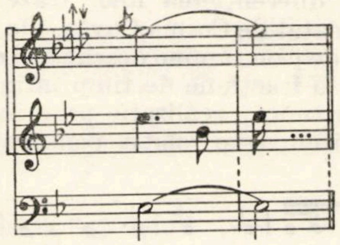


Fragmentul corespunzător din varianta executată la cimpoi are următoarea configurație :

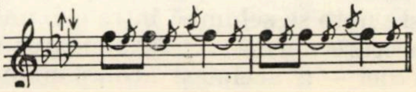


Remarcăm inventivitatea prin care, schimbînd sunetul țevii de ison, se șterge eventuala impresie a pauzei și — în orice caz — se marchează începutul unui rînd melodic nou.

Delimitarea frazelor muzicale nu se face însă numai prin acest procedeu, ci și invers : schimbînd sunetul țevii de melodie la cvarta inferioară, înainte de începerea rîndului melodic nou, așa încît — din punct de vedere al simțului armonic — se creează impresia unei succesiuni de la dominantă la tonică (în cazul nostru mai corect spus de la treapta a V-a la treapta 1-a) :



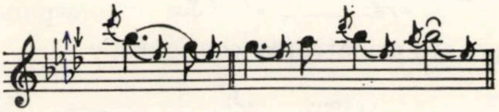
Sistemul de ornamente — deosebit de bogat în cazul melodiilor executate din cimpoi — are rațiuni practice importante. Repetarea, cerută de melodie, a aceluiași sunet nu poate fi realizată la cimpoi decît prin intercalarea unei apogiaturi. Aceasta tocmai datorită faptului că, atunci cînd se ridică degetul de pe o gaură, pentru a-l reașeza tot acolo și a cînta același sunet, se va auzi un alt sunet interpus, apogiatura. Ea este, de obicei, sunetul cel mai grav al țevii de melodie :



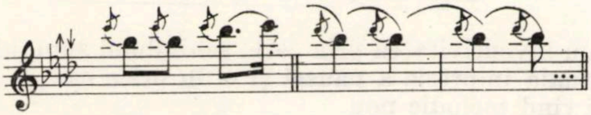
---

[47] Reproducem (transpus) după M. Rodan-Kahane, *Cîntece și jocuri de nuntă din Ținutul Pădurenilor, reg. Hunedoara,* în „Revista de folclor", an 1, 1956, nr. 1–2, p. 13.

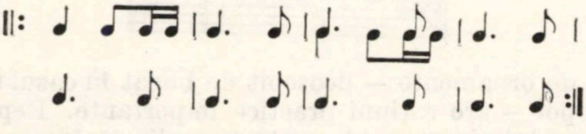
Fundamentala răzbate, ca apogiatură, şi atunci cînd nu se delimitează două sunete de aceeaşi înălţime, ca în exemplul precedent, ci sunete de înălţimi diferite. În acest caz, explicaţia constă în acoperirea, pe o scurtă durată, a tuturor găurilor înainte de ridicarea degetului de pe gaura a cărei sunet urmează :



Pe lîngă prima treaptă se interpun între sunete şi apogiaturi de alte înălţimi, dar desigur cu o frecvenţă mai redusă. Importanţa care o dădea cimpoierul bănăţean Nicolae Nemeş-Munteanu celui mai înalt sunet ca element de departajare a sunetelor melodiei şi ca element de subliniere ritmică [48], n-o regăsim în cazul lui Cosma Covan, deşi există unele încercări de folosire a lui (cît şi a treptei imediat inferioare) :



Utilizarea doar pe scară redusă a acestei posibilităţi face ca piesele cîntate de Cosma Covan să nu prezinte aceeaşi incisivitate ritmică pe care am remarcat-o la amintitul cimpoier bănăţean. De altfel celălalt element de subliniere ritmică : alternarea variată a sunetelor ţevii de ison a carabei, folosit cu măestrie de Nicolae Nemeş-Munteanu (la care acest procedeu este utilizat şi pentru diferenţierea unor fraze cu substanţă muzicală distinctă), este slab exploatat de Cosma Covan. De pildă, tot timpul cîntării jocului ,,De doi'', ţeava de ison rămîne deschisă şi doar în formula de încheiere este închisă pentru o fracţiune de timp infimă. În schimb, la ,,Brîul pădurenesc'', formula ritmică, realizată prin închiderea şi deschiderea găurii de pe ţeava de ison, este relativ constantă :



fără însă să se modifice atunci cînd intervine o frază nouă din punct de vedere melodic.

Dacă la piesele rubato pe ţeavă de ison se schimbă sunetul, raţiunile sînt de ordinul marcării începutului noului rînd melodic sau de subliniere a cadenţei, cum am arătat mai sus. În rest, instrumentistul pare să nu-i acorde o prea mare însemnătate, fapt care, probabil, l-a făcut pe Bartók să scrie că ,,. . . aceste note se schimbă între ele, uneori fără vre-o regulă ; alteori însă după oarecare normă. . .'' [49]. Remarcăm însă constanţa — în cazul repetării melodiei — a aceluiaşi acompaniament la ţeava de ison a carabei, lucru care nu poate fi explicat altminteri decît prin respectarea unor „norme'', chiar şi în cazul în care totul pare lăsat pe seama întîmplării. Totuşi, raţiuni de ordinul simţului armonic (distincţia dintre consonanţă şi disonanţă) sînt ultimele care intră în joc în cazul folosirii alternanţei dintre cele două sunete de acompaniament ale ţevii de ison.

---

[48] G. Habenicht, *op. cit.*, p. 289.

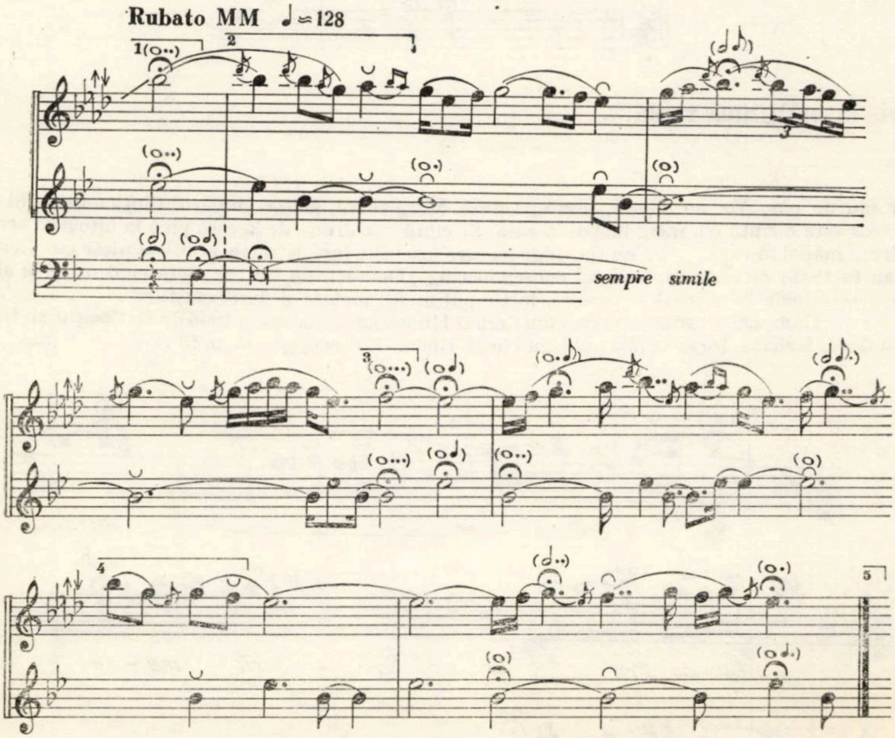
[49] Vezi nota 13.

La cele spuse ar trebui să mai adăugăm faptul că din zona Hunedoarei nu deţinem ştiri cu privire la cooperarea dintre cimpoi şi alte instrumente[50] — dacă facem abstracţie de colindat, cînd feciorii mergeau de la o casă la alta, bătînd dubele, în timp ce cimpoierul zicea „A dubei''.

Evaluînd modul în care cimpoierul Cosma Covan execută repertoriul său, evaluînd natura acestui repertor şi datele legate de însuşi instrumentul său, conchidem că avem în faţă un excelent şi caracteristic exponent al domeniului din zona pe care am prezentat-o.

TRANSCRIERI MUZICALE

1. *Cîntec ceremonial de nuntă: Cîn mẹre la ultoańe*[51]

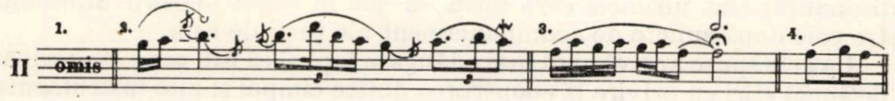


---

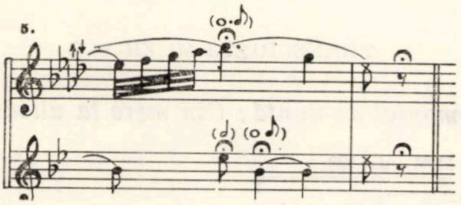
[50] Asemenea ştiri deţinem din Banat, Dobrogea etc. Totodată amintim că şi la alte popoare europene cimpoiul a cîntat deseori în compania altor instrumente. Vezi trimiterile respective la G. Habenicht, *op. cit.*, p. 266.

[51] Mg. 4211e. Piesa aceasta — cît şi următoarele — au fost culese în 1972 de autorul articolului, care le-a şi transcris (vezi nota 15). Iată informaţiile pe care le-am notat pe fişa de înregistrare : „Vine mirele cu nuntaşii şi cere mireasa afară. Ea vine şi merg la ultoane — un

Variații mai importante :



Țeava de ison a carabei : II la fel ca I.
III, IV și V sînt cîntate în genul lui II.
Final :

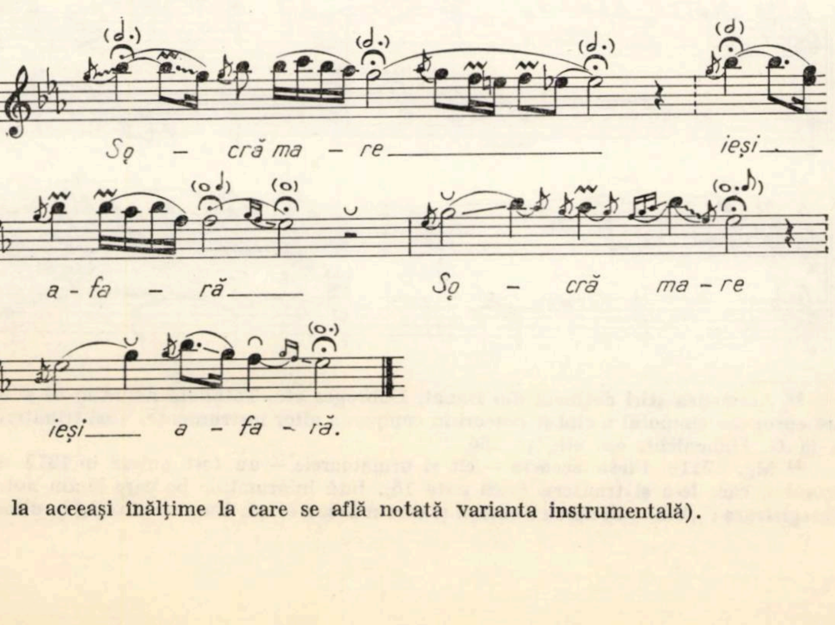


Scris la înălțimea reală.

---

măr sau un păr. Are un ciubăr, pun apă-n iel. Merg roată, golesc ciubăru. Cîntă muzica. Și tot cîntarea asta o cîntă cîn merg înapoi în casă. Se cîntă pe drum, de la casă pînă la ultoane, acolo, pe drum înapoi în casă...". Fișa fgr. 10254c, care însoțește înregistrarea aceleiași piese cu Cosma Covan în 1946, de către Il. Cocișiu, consemnează : „De-a-ici din sat. Se cîntă cînd merg la altoi și ocolesc altoaia la mireasă și la mire, în timpul mesii, înainte și după cinsturi".

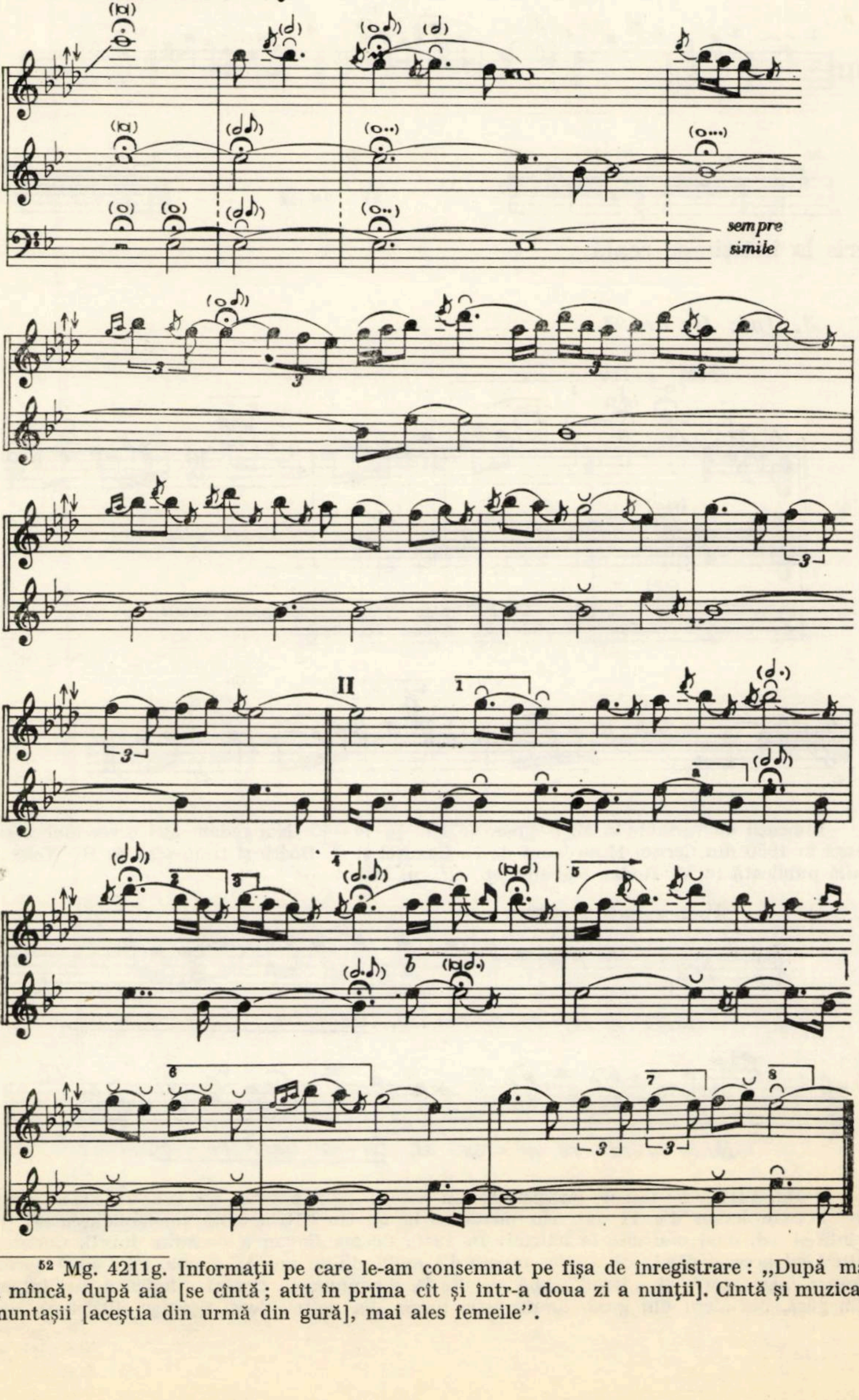
Dăm aici o variantă vocală din Cerbăl-Hunedoara, culeasă în 1946 de Il. Cocișiu și transcrisă de M. Kahane. Piesa se află publicată în M. Rodan-Kahane, *op. cit.*, p. 13 :



(transpus la aceeași înălțime la care se află notată varianta instrumentală).

2. *Cîntec ceremonial de nuntă: Gana Galileii* [52]

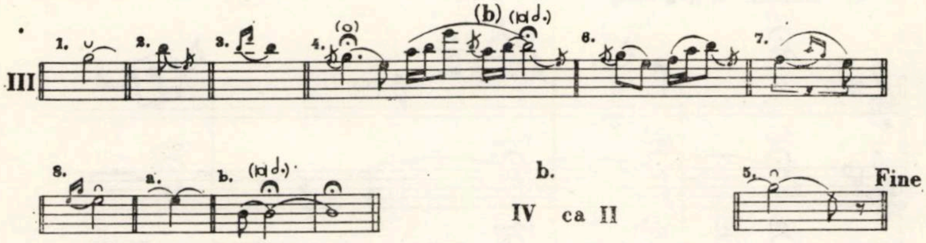
Rubato MM ♩ ≈ 104



---

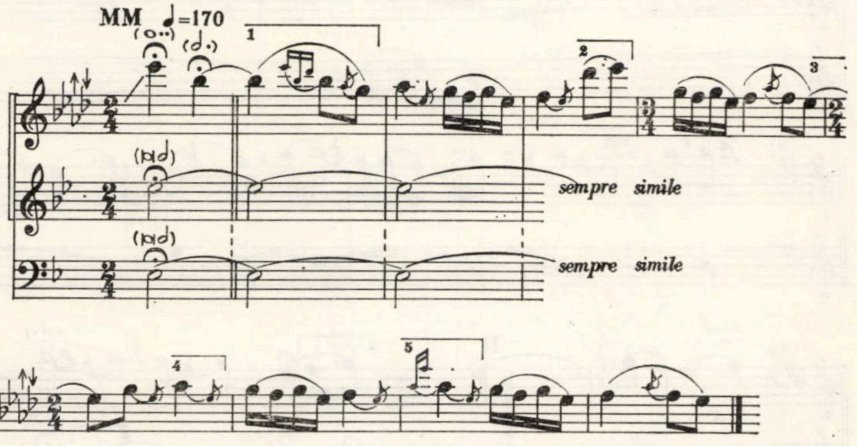
[52] Mg. 4211g. Informaţii pe care le-am consemnat pe fişa de înregistrare : „După masă, cîn mîncă, după aia [se cîntă ; atît în prima cît și într-a doua zi a nunţii]. Cîntă şi muzicanţii şi nuntașii [aceştia din urmă din gură], mai ales femeile".

Variaţii mai importante (notate la II !) :

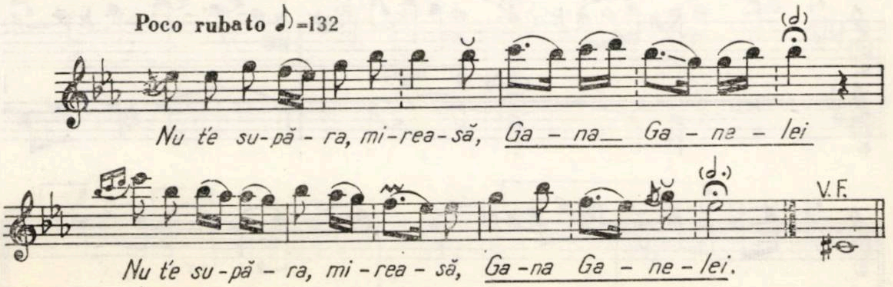

III
1.
2.
3.
4.
(b)
6.
7.
8.
a.
b.
b.
IV ca II
5.
Fine

Scris la înălţimea reală.

3. *Joc*: *De doi* [53]

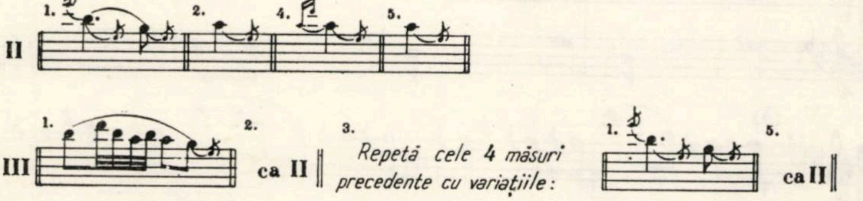

MM ♩=170
1
2
3
4
5
sempre simile
sempre simile

Indicaţii de variante la M. Negrea, *op. cit.*, p. 44—45. Noi redăm aici o versiune vocală, culeasă în 1950 din Cerişor-Hunedoara de E. Comişel şi O. Bîrlea şi transcrisă de R. Weiss ; ea se află publicată în M. Rodan-Kahane, *op. cit.*, p. 193 :

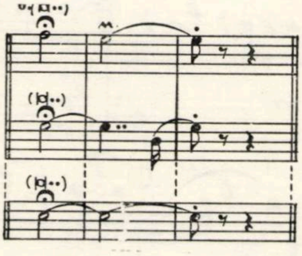

Poco rubato ♪=132
Nu t'e su-pă - ra, mi-rea-să, Ga - na Ga - ne - lei
Nu t'e su-pă - ra, mi - rea - să, Ga -na Ga - ne - lei.
V. F.

[53] Mg. 4211b. Pe fişa de înregistrare am notat : „D'in bătrîni, d'e la noi, d'e la alt šimponier'! D'e cîn ieram d'e 12 ani, cîn mergeam la oi. Un bătrîn cînta [melodia aceasta]. [Ea se cîntă şi azi, dar] mai ales la bătrîni. În 1946, Cosma Covan a declarat lui Il. Cocişiu în legătură cu aceeaşi piesă, că o ştie „nu aşa d'e mult, d'i-un an. Aiš numai ast'e două jocurile folosăsc : „De doi" şi „Brîu". Apă alelalte le zîce numa-n fluieră, fiindcă o mai întoarce şi din gură, din aieru din gură, da-ntr-ăştia numa din deşte" (vezi fişa fgr. 10254 a).

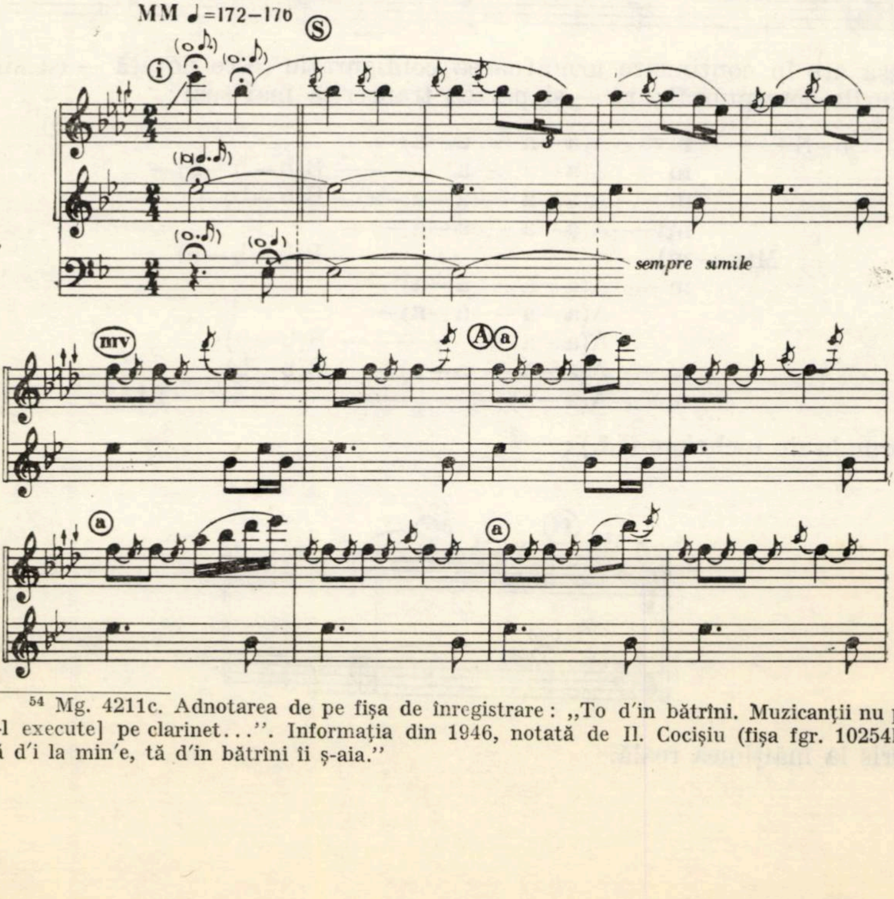
Variaţii (măsura introductivă este omisă la toate repetările ulterioare ale melodiei) :


II
III
1.
2.
3.
4.
5.
ca II
Repetă cele 4 măsuri precedente cu variaţiile:
ca II

Repetările ulterioare ale melodiei se prezintă fără alte variaţii de importanţă, în afara celor notate referitor la II şi III.
Fine :

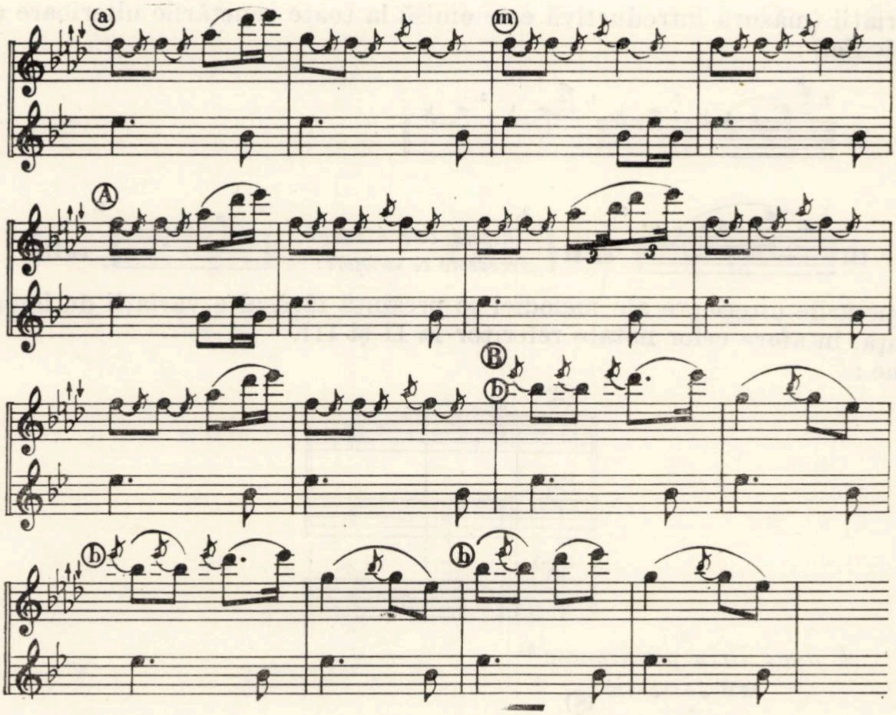


4. *Joc: Brîu pădurenesc* [54]


MM ♩=172–176
S
i
sempre simile
mv
A
a
a
a

---

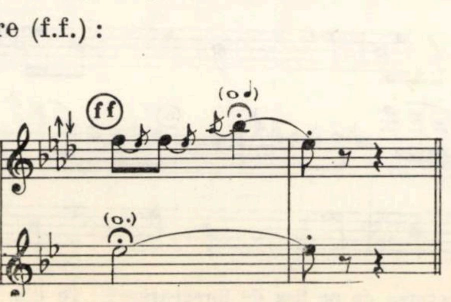
[54] Mg. 4211c. Adnotarea de pe fişa de înregistrare : „To d'in bătrîni. Muzicanţii nu pot [să-l execute] pe clarinet...". Informaţia din 1946, notată de Il. Cocişiu (fişa fgr. 10254b) : „Tă d'i la min'e, tă d'in bătrîni îi ş-aia."



Piesa are în continuare următoarea configurație (este notată — cu simbolurile corespunzătoare — și partea transcrisă mai sus):

i—S———mv—A(a—a——a—a)—
m ——A(a—a——a)————B(b—b—b)—
m ——A(a—a——a—a—a)—B(b—b)—
mv—A(a—a——a—a—)—
M(m—m)——————————B(b—b—b)—
m——A(a—av—a—a)—
A(a—a——a—a)—
A(a—a)——————B(b—b)—
m——A(a—a——a—a)——B(b—b)—
m——A(a—a)————————f.f.

Formula de încheiere (f.f.):



Scris la înălțimea reală.

LA CORNEMUSE DE HUNEDOARA

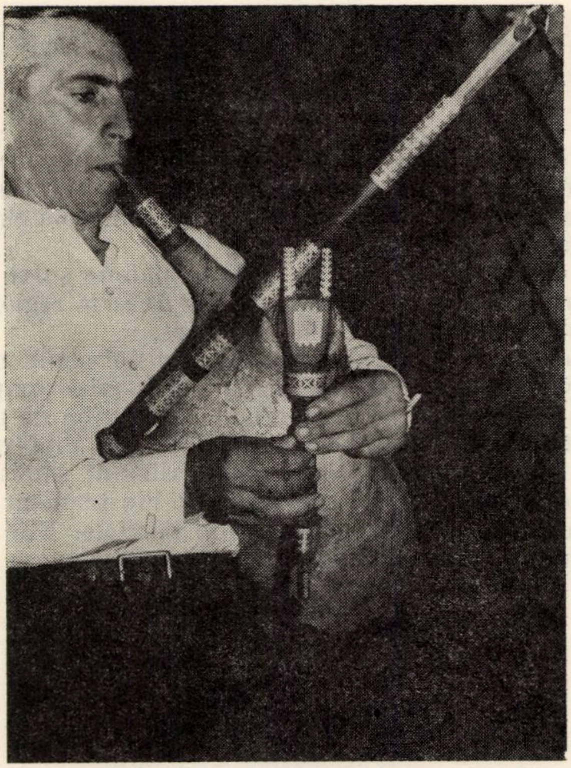
RÉSUMÉ

Partant du cas concret d'un constructeur et joueur de cornemuse, originaire du district de Hunedoara, l'auteur examine l'un des six types connus de cornemuse roumaine : le type de cornemuse à chalumeau double et 6+1||1 trous pour les doigts.

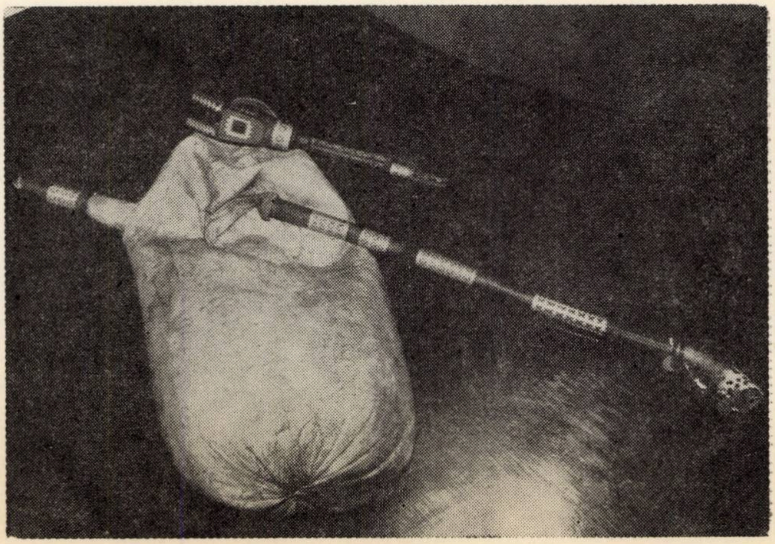
L'étude comprend un aperçu bibliographique suivi de l'analyse de la condition contemporaine de l'instrument dans la région et d'une présentation succincte de la biographie du sujet.

Une description détaillée, accompagnée de commentaires terminologiques et étymologiques, est consacrée aux parties composantes de l'instrument. Pour exposer la technique de construction de celui-ci, l'auteur recourt a la transcription du discours direct de l'informateur, qu'il a enregistré sur ruban magnétique, à des dessins et à des photographies.

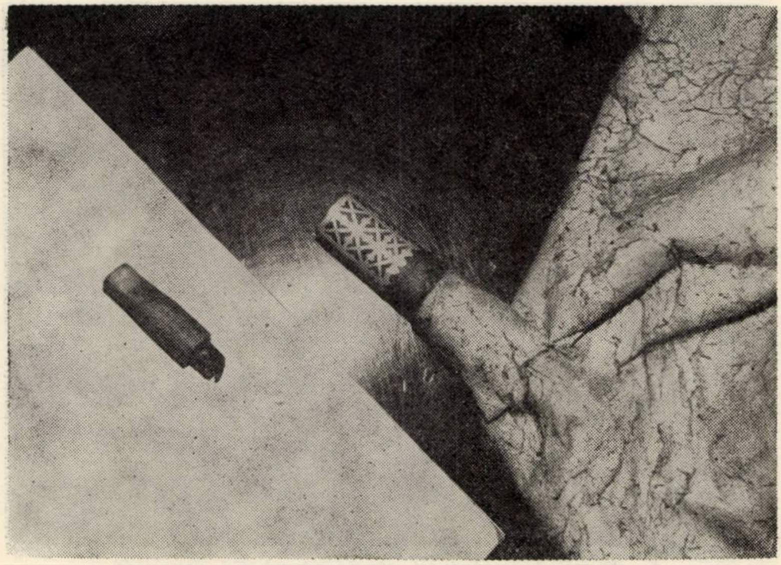
L'étude des performances musicales de l'instrument et de la technique de jeu compose la dernière partie de l'article. Elle est amplement illustrée par quatre transcriptions musicales appartenant à l'auteur.



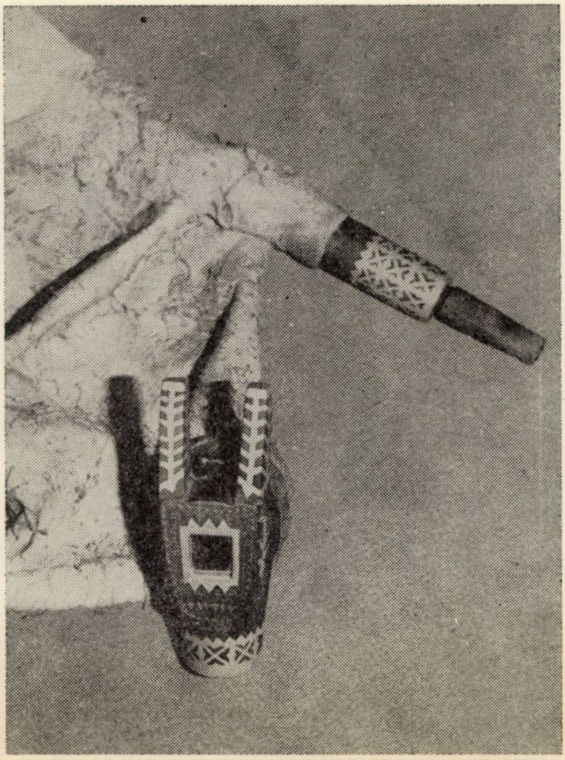
1. Cimpoierul Cosma Covan din Muncelu Mare — Hunedoara, acordîndu-și instrumentul (F.L. 2435/2).



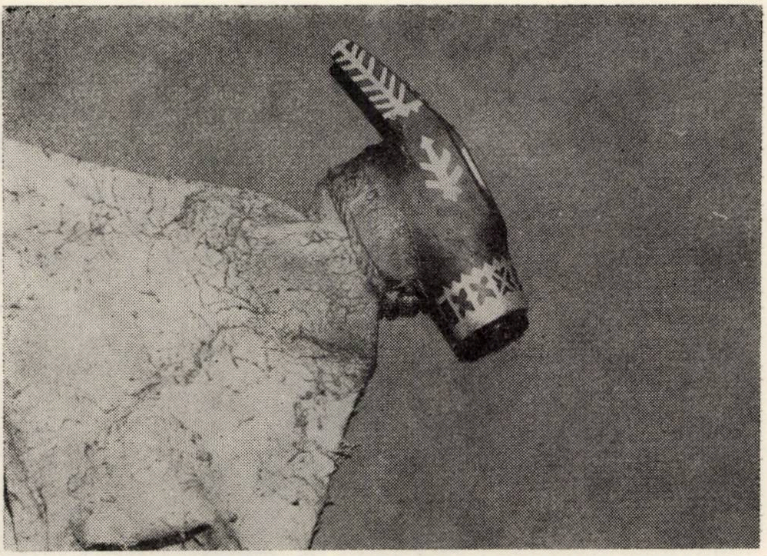
2. Cimpoiul lui Cosma Covan (F.L. 2435/8).



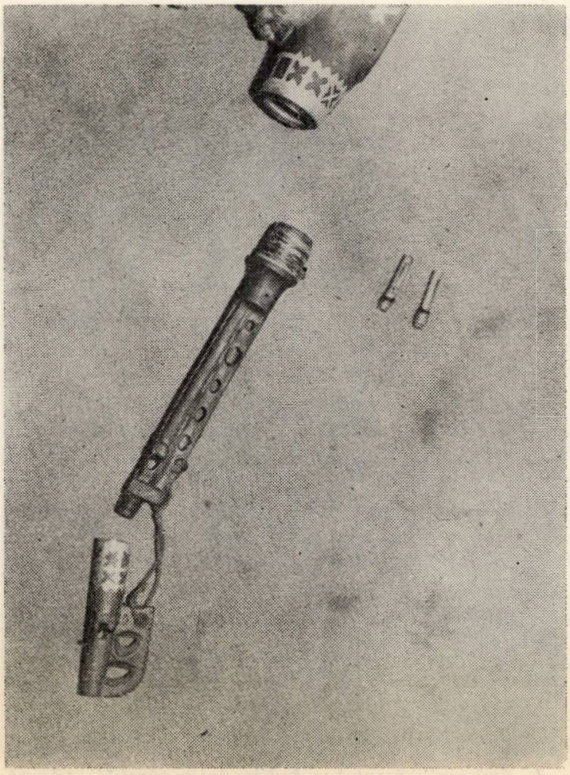
3. „Sufleriu'', demontat (F.L. 2435/9).



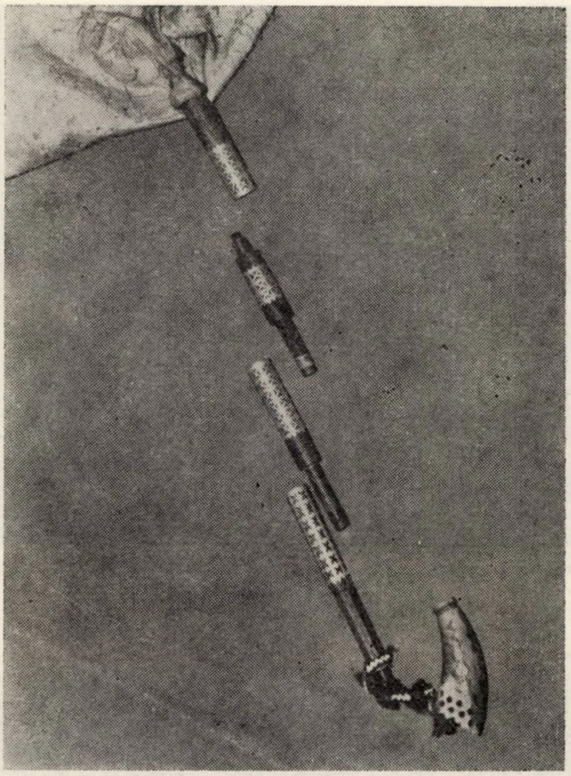
4 „Sufleriu'', montat; „but'ia de la cărabă'', văzută de sus (F.L. 2435/15).



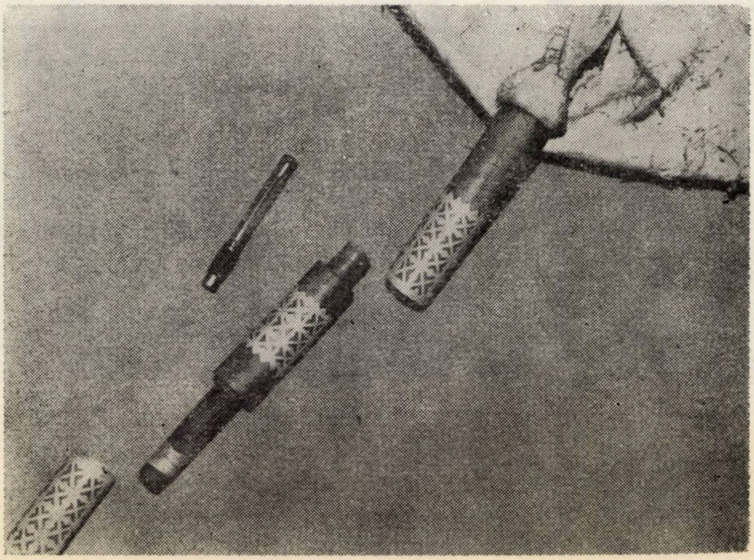
5. „But'ia de la cărabă", văzută lateral (F.L. 2435/14).



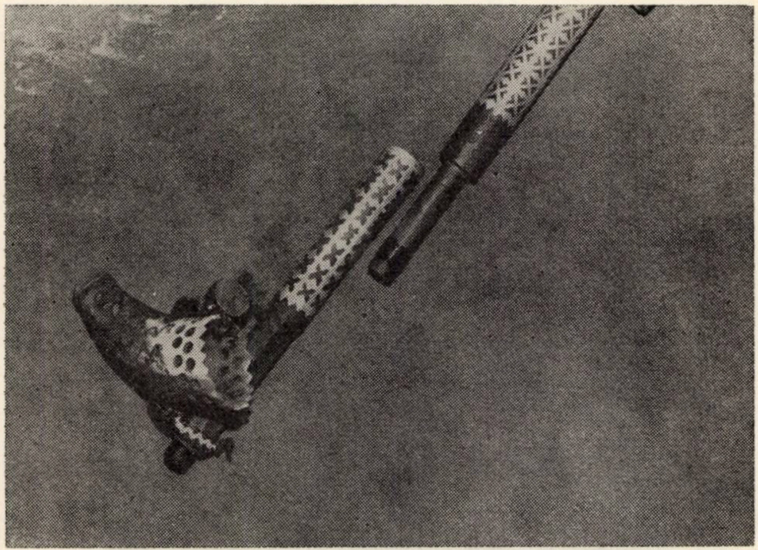
6. „Căraba", demontată (F.L. 2435/17).



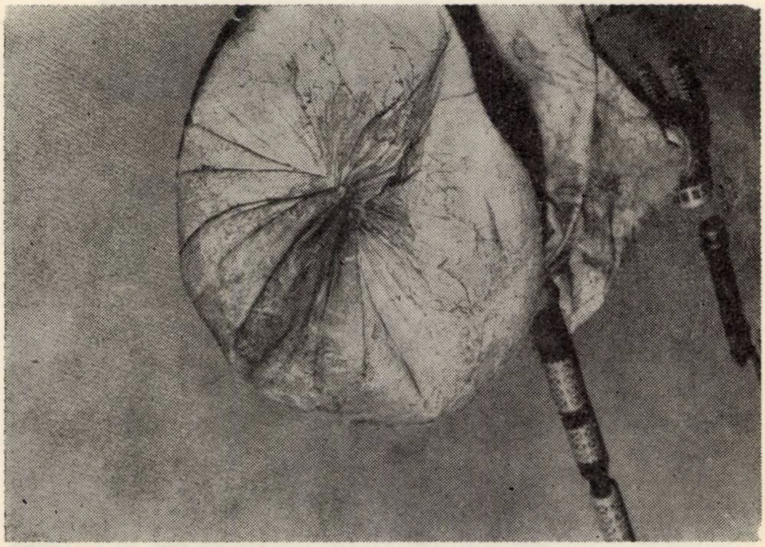
7. „Dîrloniu”, demontat (F.L. 2435/11).



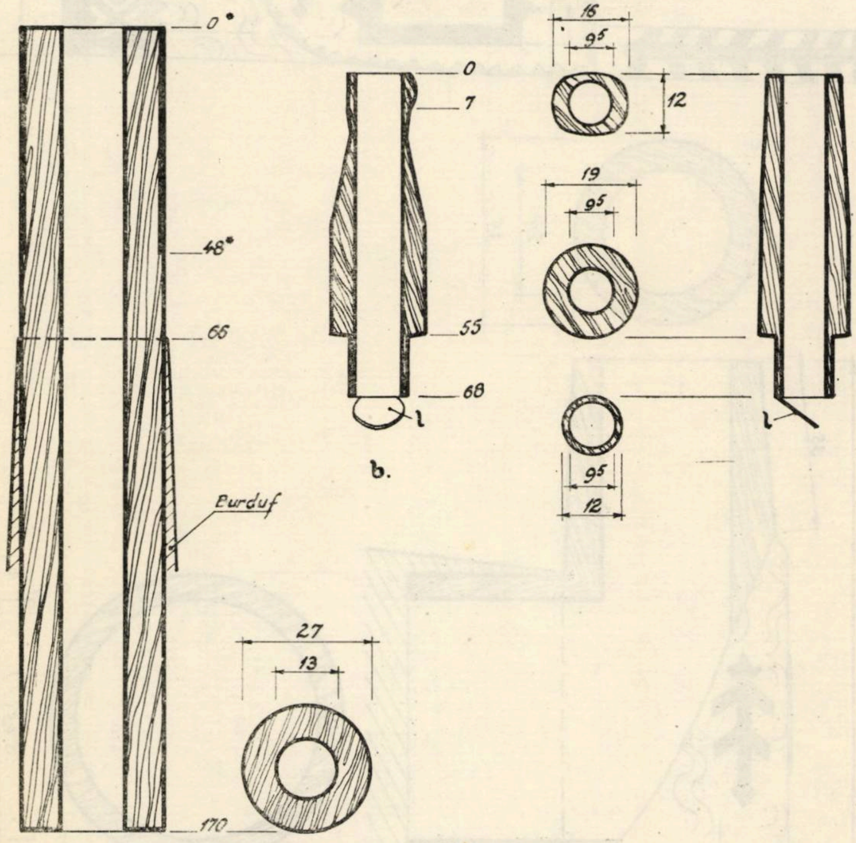
8. Dîrloniul, detalii: „but'ia de la dîrloni”, „țava cu pisconia” (cu ancia demontată) și partea de sus a „țevii de mijoc” (F.L. 2435/12).



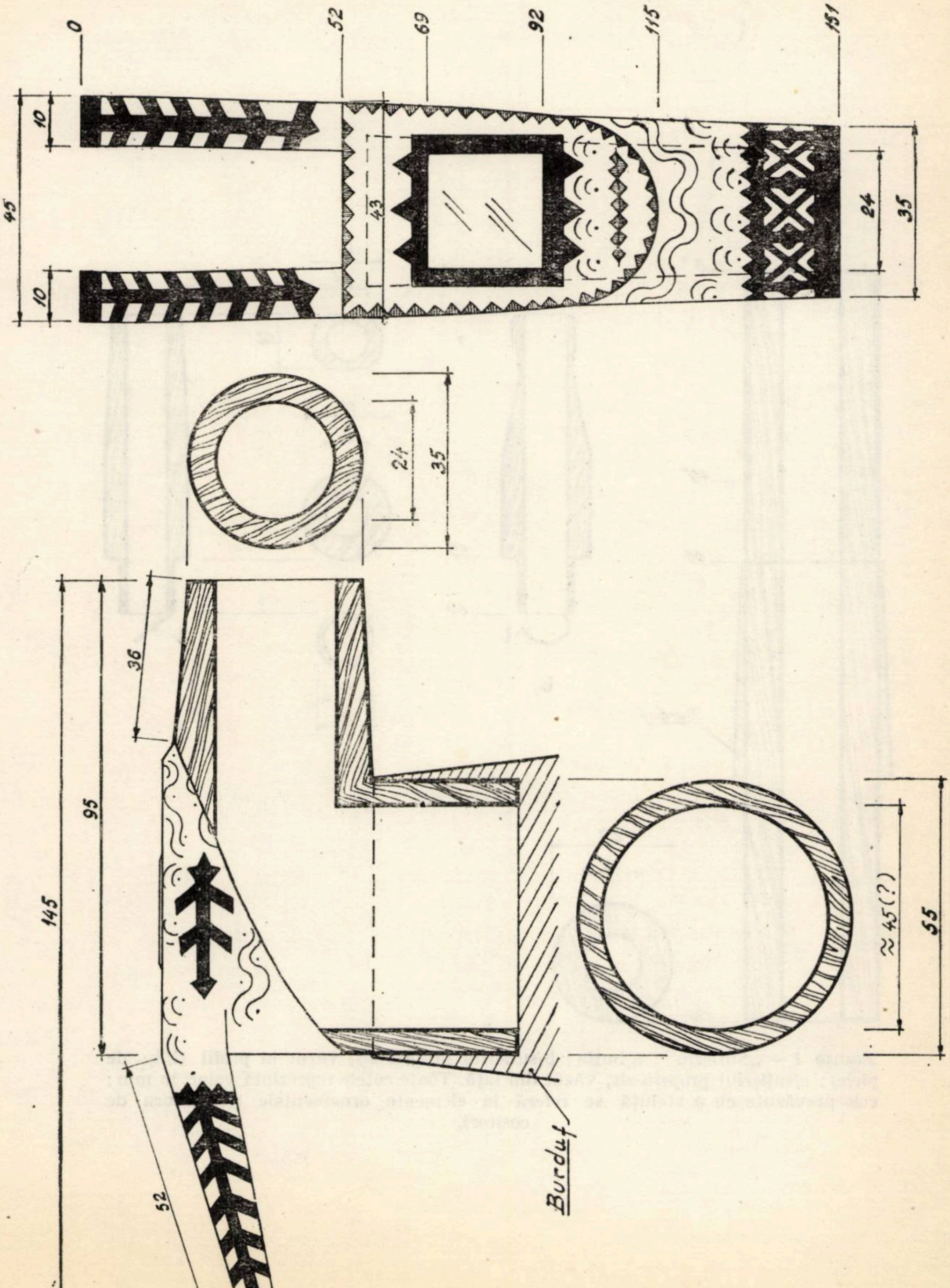
9. Dîrloniul, detalii: „ţava de mijoc", „vîrvu" şi „cornu" (F.L. 2435/13).



10. Legătura (internă) de la spatele burdufului (F.L. 2435/21).

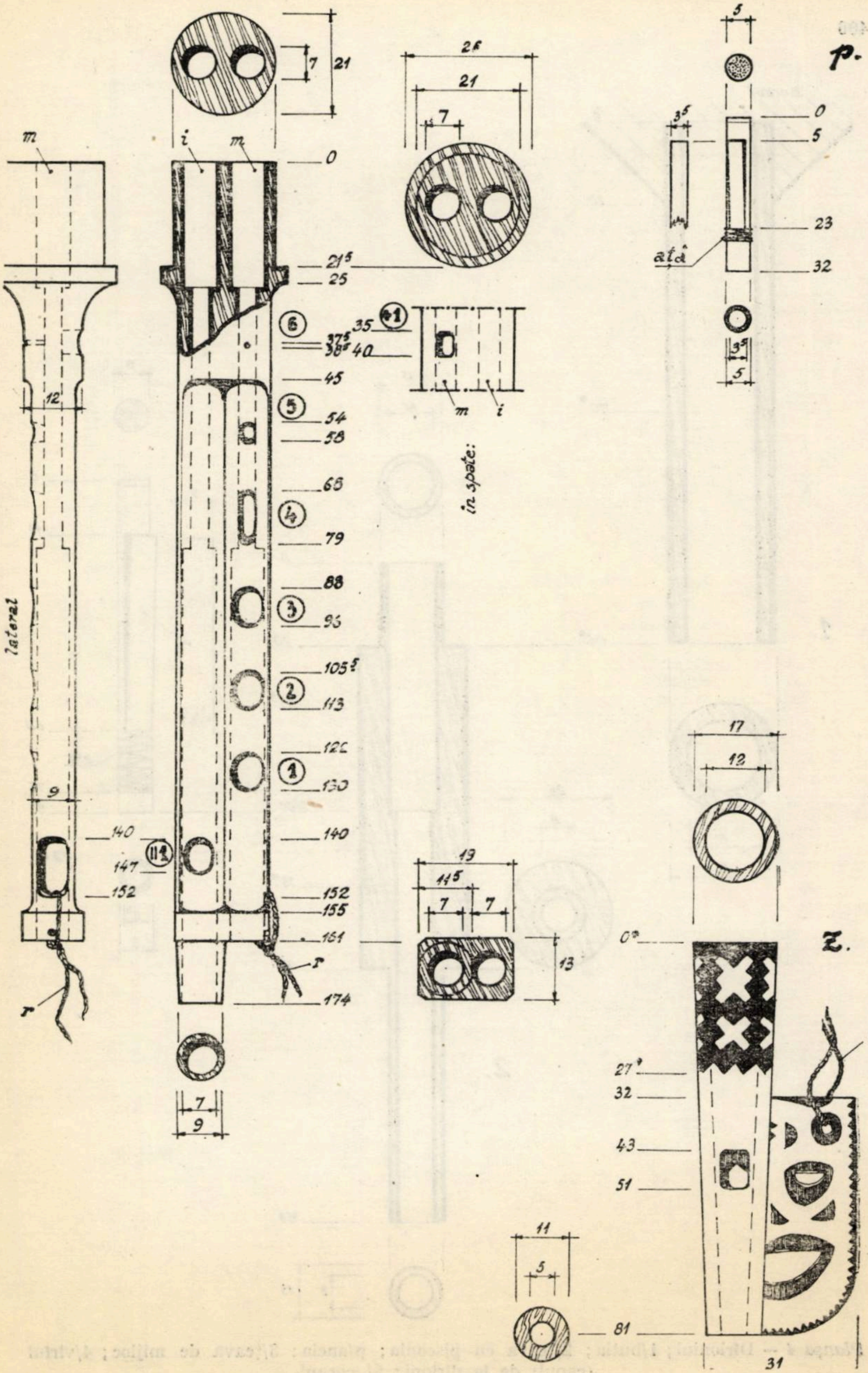

0*
48*
66
Burduf
170
27
13
0
7
55
68
l
b.
16
9⁵
12
19
9⁵
9⁵
12
l

Planșa 1 — ,,Sufleriu'' : a/butia ; b/sufleriul propriu-zis, văzut în profil (l/lip de piele) ; c/sufleriul propriu-zis, văzut din față. Toate cotele reprezintă valori în mm ; cele prevăzute cu o steluță se referă la elemente ornamentale (ferecătura de cositor).

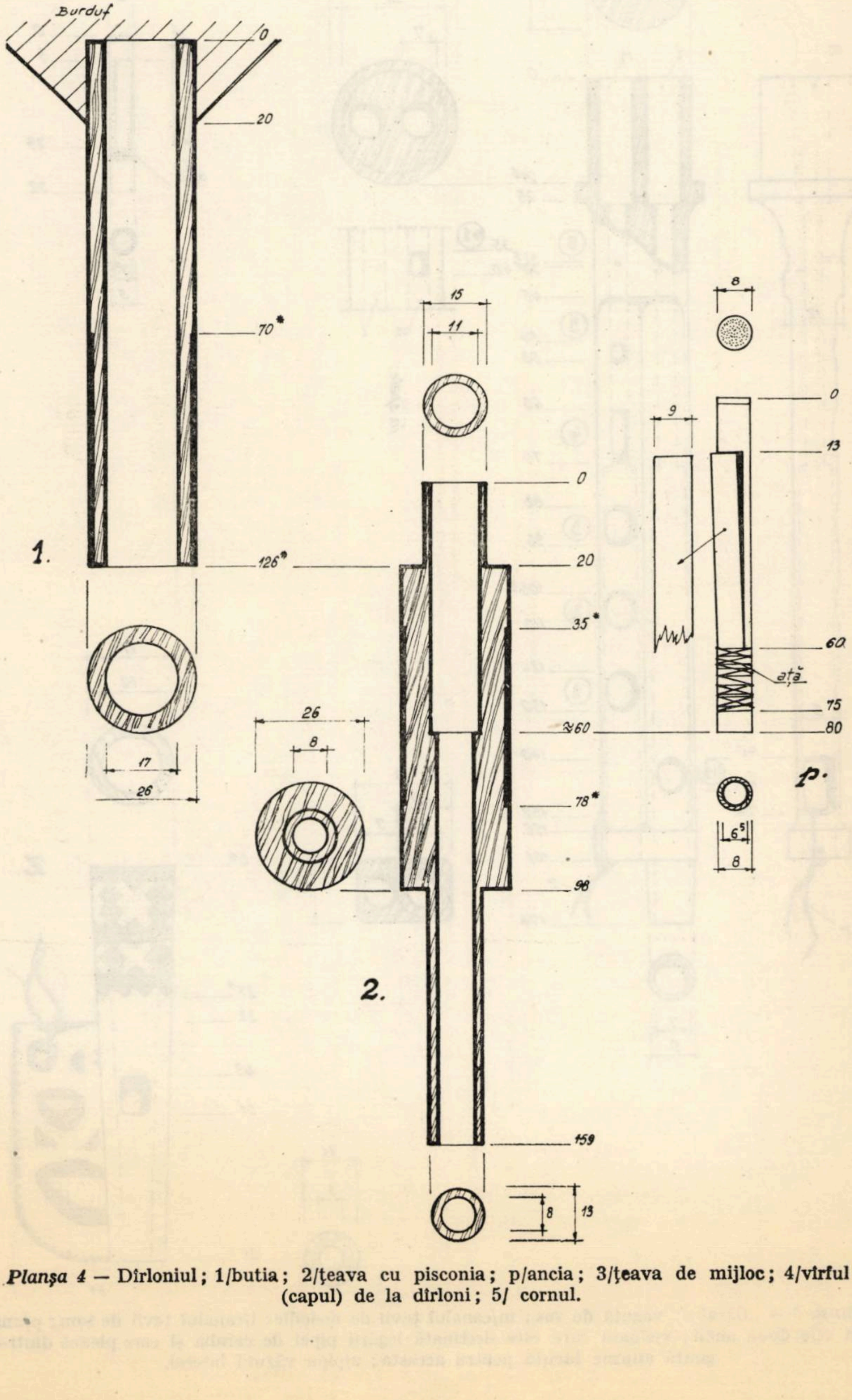


0
52
69
92
115
151
10
45
10
43
24
35
24
35
36
95
145
52
71
Burduf
≈ 45(?)
55

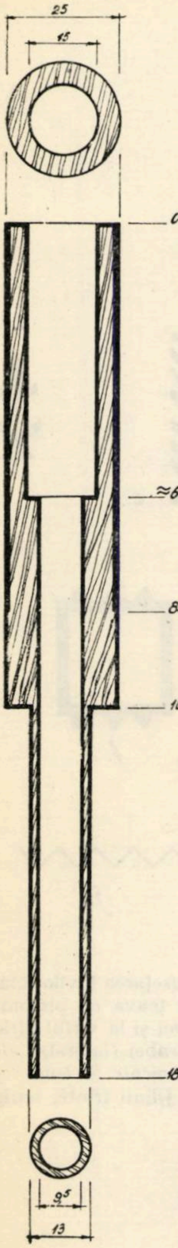
Planşa 2 — ,,But'ia de la cărabă'' ; a/profil ; b/de sus.


m
i
m
lateral
r
p
p.
z.
ată
în spate:
0
5
23
32
21⁵
25
35
37⁵
38⁵
40
45
54
58
68
79
88
96
105⁵
113
126
130
140
147
152
155
161
174
6
5
4
3
2
1
11
41
7
21
28
12
9
19
11⁵
13
17
27⁵
43
51
81
31
3⁵

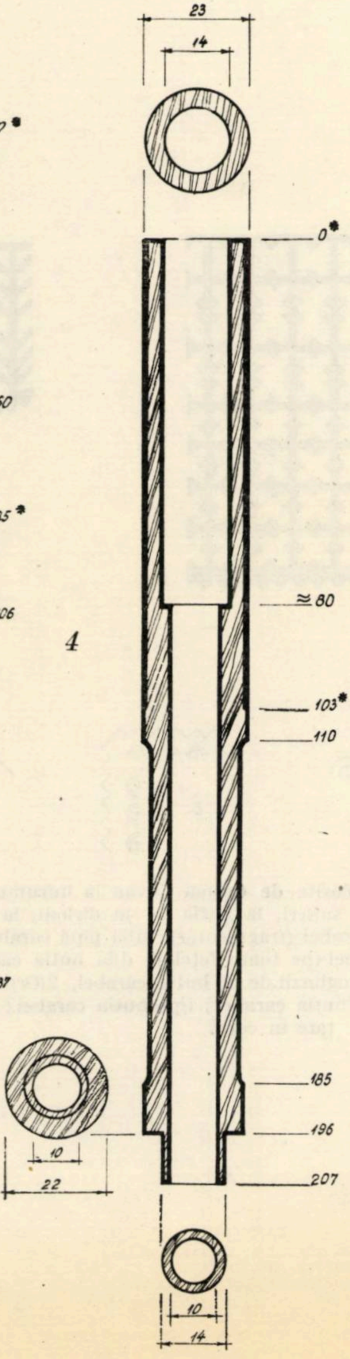
Planşa 3 — „Căraba" văzută de sus; m/canalul ţevii de melodie; i/canalul ţevii de ison; p/una din cele două ancii; r/sfoară care este destinată legării pipei de carabă şi care pleacă dintr-o gaură anume făcută pentru aceasta; z/pipa văzută lateral.


Burduf
0
20
70*
1.
126*
17
26
15
11
0
20
35*
26
8
≈60
78*
98
2.
159
8
13
8
9
0
13
60
ață
75
80
p.
6⁵
8

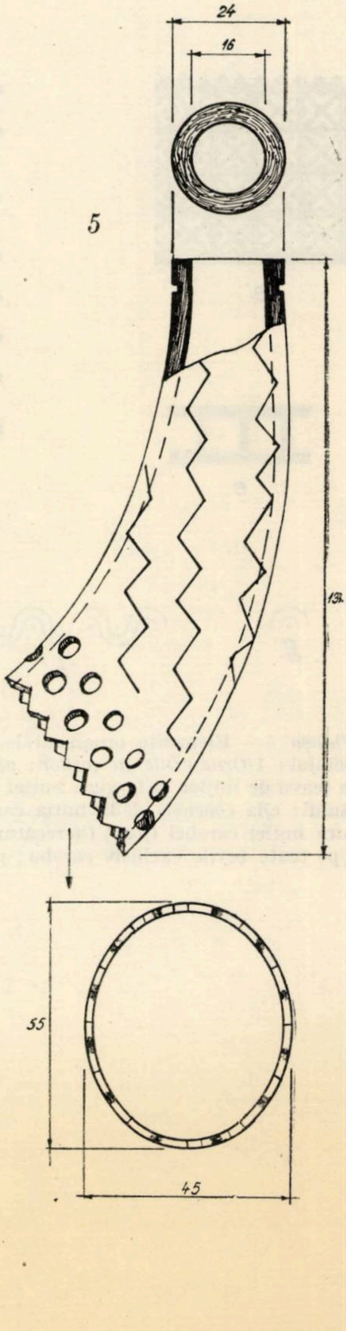
Planşa 4 **— Dîrloniul; 1/butia; 2/ţeava cu pisconia; p/ancia; 3/ţeava de mijloc; 4/vîrful (capul) de la dîrloni; 5/ cornul.**


25
15
0*
≈60
85*
106
187
9^5
13

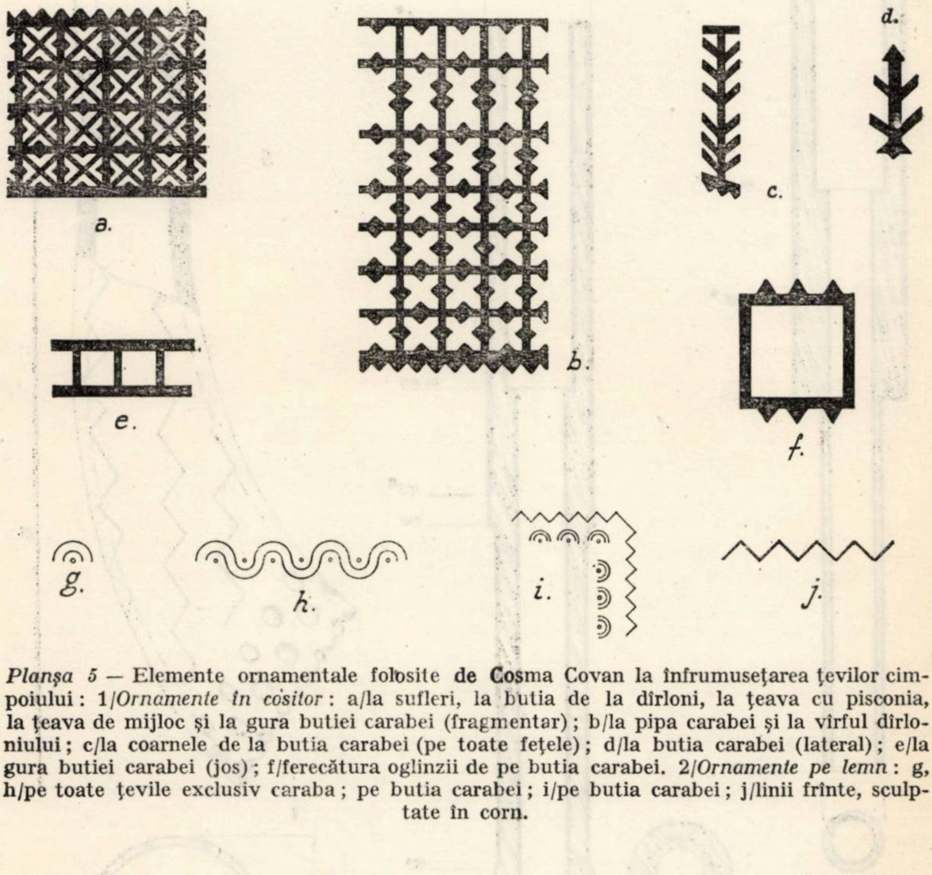
3


0*
≈80
103*

4


24
16
13.
55
45

5



Planşa 5 — Elemente ornamentale folosite de Cosma Covan la înfrumuseţarea ţevilor cimpoiului : 1/*Ornamente în cositor* : a/la sufleri, la butia de la dîrloni, la ţeava cu pisconia, la ţeava de mijloc şi la gura butiei carabei (fragmentar) ; b/la pipa carabei şi la vîrful dîrloniului ; c/la coarnele de la butia carabei (pe toate feţele) ; d/la butia carabei (lateral) ; e/la gura butiei carabei (jos) ; f/ferecătura oglinzii de pe butia carabei. 2/*Ornamente pe lemn* : g, h/pe toate ţevile exclusiv caraba ; pe butia carabei ; i/pe butia carabei ; j/linii frînte, sculptate în corn.

MATERIALE

CONTRIBUŢII LA ISTORIA FOLCLORISTICII ROMÂNEŞTI: UN MANUSCRIS VECHI APARŢINÎND LUI BIZANŢIU P. DENSUSIANU[1]

CORNELIA CĂLIN

M. Gaster, care atestă prima dată manuscrisul[2] *Colecţiunea de cîntece* şi publică o parte însemnată din el[3], nota: ,,importanţa acestei colecţiuni este cu atît mai mare cu cît contribuieşte asemenea de a ne lumina asupra activităţii lui Anton Pann. Şi aici se constată ceea ce am constatat deja pentru alte publicaţiuni ale lui, că s-a folosit de manuscrise anterioare, schimbîndu-le foarte puţin''[4].

Dat uitării, pe nedrept, timp de aproape un secol, recent ,,redescoperit'', manuscrisul atrage din nou atenţia cercetătorilor.

Gr. T. Pop, după ce arată că manuscrisul este deosebit de preţios pentru valoarea artistică a versurilor originale pe care le conţine, consideră că el demonstrează existenţa ,,unor preocupări timpurii — şi relativ sistematice — de culegere a acestui folclor''[5] (din Transilvania — n.n.).

Dan Simonescu afirmă că poezia originală a manuscrisului poate sta alături de cea a poeţilor Văcăreşti, şi totodată, ,,că folclorul nostru literar a avut o perioadă de înflorire şi apreciere, cu 7—8 decenii înainte de tipărirea lui (pe provincii şi cronologic 1830 A. Pann, 1852 V. Alecsandri, 1859 At. Marinescu), prin culegerea lui direct din mediul rustic şi prin circulaţia lui în colecţii manuscrise''[6].

---

[1] În privinţa stabilirii paternităţii manuscrisului, deschidem în cuprinsul studiului o discuţie, în urma căreia considerăm că acest manuscris îi aparţine lui Bizanţiu Densusianu.

[2] M. Gaster, *Literatura populară română*, Bucureşti, 1883, p. 24—25, p. 275—282, p. 466, p. 471, p. 535—536; M. Gaster atrage atenţia asupra ,,unui manuscript din posesiunea d*lui* Aron Densusianu, de la începutul secolului nostru'' din care publică două poezii populare: ,,Verşul pustiii'' şi ,,Verşul lui Adam''.

[3] Idem, *Colinde, cîntece de stea inedite*, în ,,Revista pentru istorie, arheologie şi filologie'', II (1883), p. 313—315, unde autorul publică toate poeziile din manuscris.

[4] *Ibidem*, p. 314. De aceeaşi părere este şi N. Drăganu, *Versuri vechi* în ,,Dacoromania'' V (1927—1928), p. 504, precum şi O. Papadima, *Anton Pann ,,Cîntecele de lume şi folclorul Bucureştilor''*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1963, p. 7—8, p. 15, p. 69, p. 86—87, p. 158.

[5] Gr. T. Pop, *Un Conachi ,,avant la lettre?'' Pe marginea unui manuscris necunoscut din Biblioteca de la Tr. Severin*, în ,,Ramuri'', 1966, nr. 6 (23), p. 8.

[6] D. Simonescu, *Un Conachi avant la lettre? Un manuscris rar din Biblioteca ,,Bibicescu'' de la Tr. Severin: Culegerea de poezii populare din 1821 a lui Bizanţiu Densusianu*, în ,,Ramuri'', 1966, nr. 13 (30), p. 9.

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 5, p. 409—424, Bucureşti, 1973

Readucerea în discuţie a manuscrisului şi repunerea lui în circuitul ştiinţific, împreună cu cîteva lămuriri necesare de ordin folcloristic, lingvistic şi istoriografic, sînt deci cu atît mai oportune cu cît acesta ridică, inevitabil, o serie de probleme ,,referitoare la originile poeziei noastre culte şi la cultura românească, în general'' [7].

Descriere şi cuprins [8]. Manuscrisul cuprinde 98 de pagini de format 19×11 cm., cu un număr de rînduri variind între 24 şi 30. Este scris cu cerneală neagră, uneori decolorată şi ştearsă, care pe hîrtia de scris îngălbenită de vreme îngreuiază deseori lectura textului. Are un conţinut foarte variat:

a) texte care cuprind: un început de manual de geometrie, fragmente de scrisori, note şi însemnări întîmplătoare, formule ceremonioase şi epistolare, scrise în latineşte, în ungureşte şi în româneşte cu litere chirilice (p. 1–2; p. 68; p. 72; p. 85–89; p. 89–90; 97–98);

b) texte de poezie populară şi semicultă, intitulate aproape toate ,,verşuri'', scrise în româneşte în alfabet chirilic (p. 2–67; p. 69–72; p. 73; p. 77–85; p. 89);

c) texte de medicină populară (reţete) (p. 68; p. 73; p. 77–85; p. 89).

Evident,partea cea mai valoroasă a manuscrisului o constituie textele de poezie populară şi de medicină populară, asupra cărora ne vom opri în mod deosebit, precum şi textele de poezie aparţinînd autorului, scrise, deseori, în metru popular, unele conţinînd şi motive populare.

★

Datare şi paternitate. După însemnările de pe prima pagină a manuscrisului, făcute de Nicolaie Densusianu, *Colecţiunea de cîntece* aparţine ,,prea bunului şi neuitatului mieu părinte Bizanţiu P. Densusianu de Măceu (Matsay) scrisă încă pe cînd se afla ca teologu în Blaşiu (1821)''. (Vezi foto. 1.)

După cum observăm, manuscrisul nu este semnat şi datat de însuşi autorul său; deşi atribuirea şi datarea manuscrisului sînt făcute mult mai tîrziu, ele pot fi acceptate ca plauzibile.

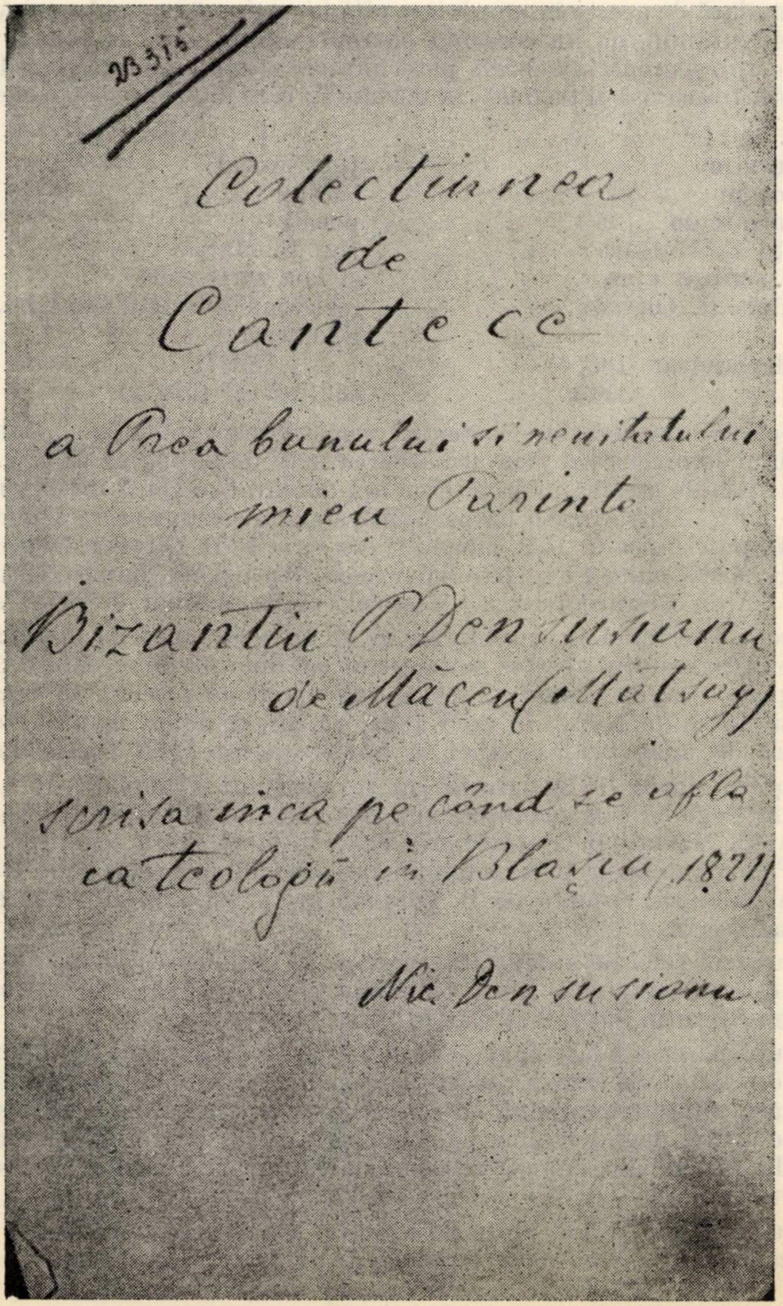
Pentru a înlătura orice bănuială cu privire la autenticitatea şi veridicitatea acestor însemnări, am recurs la compararea lor cu alte însemnări manuscrise ale lui Nicolaie Densusianu, existente în fondul Bibliotecii Academiei R.S.România, şi am întreprins o cercetare la Blaj.

În urma acestora, am conchis că însemnările respective, îi aparţin cert lui Nicolaie Densusianu şi că perioada 1820/21–1822/23 este întradevăr perioada de studiu a lui Bizanţiu în Blaj. Confirmă de asemenea aceasta şi filigranele cu stemă care poartă inscripţia anului 1820, precum şi diversele însemnări din cuprinsul manuscrisului, făcute de autor în timpul şederii la Blaj.

---

[7] *Ididem*, p. 9.

[8] Manuscrisul şi conţinutul său au fost descrise şi studiate, în ordine cronologică, de: M. Gaster, Gr. T. Pop, D. Simonescu, în lucrările mai sus citate. Considerăm totuşi necesar să revenim.



23315

Colectiunea
de
Cantece
a Prea bunului şi neuitatului
mieu Parinte
Bizantiu Densusianu
de Măceu (Malsay)
scrisa inca pe când se afla
ca teologŭ în Blaşiu 1821
Nic. Densusianu

Fig. — 1 — Însemnarea lui N. Densusianu.

În afară de aceste însemnări, se află la pagina 68 o notă, scrisă într-o latină discutabilă, cu un conţinut oarecum neclar, care la prima vedere ar pune sub semnul întrebării paternitatea manuscrisului. O redăm în fotocopie, transcrisă şi tradusă, în măsura în care am reuşit s-o descifrăm :

[. . .[	[. . .]
Curator	Îngrijitorul
horum	acestor
Carminum	poezii
Eg. B. Matsai	Eg. B. Matsai
&. scripsit ejus	şi le-a scris ruda
afinis B. Oltyean	(prietenul, vecinul etc.) lui, B. Oltyean
[depistetsar]182(?)	[. .] 182(?)
1821	1821 (Vezi foto 2)

Referitor la aceasta, Gaster dă următoarea explicaţie : „Data manuscrisului se precizează prin următoarea notă de la pagina 68 [...], dar care este aşa de ştearsă încît cu greu am descifrat-o. Dacă înţelegem bine această notiţă scrisă într-o limbă latină ciudată, atunci acest manuscript se află în posesiunea unui B. Marsai şi era scris de B. Oltyean Demstetsar. Acest din urmă nume ni se pare identic cu Densuşianu, numele actualului posesor [Aron Densusianu-n.n.] şi astfel este scris chiar de moşu său'' [9].

Nota este luată în considerare şi de Dan Simonescu ; domnia-sa o traduce : «Îngrijitorul acestor cîntece sînt eu, domnul domn Moise, 1821''. Cred, spune d-sa, că Vizanţiu a fost numai un cititor pasionat al versurilor scrise şi culese de Moise, în anul 1821, că ms. a rămas în biblioteca lui Vizanţiu, de unde a ajuns apoi în biblioteca lui Aron Densuşianu » [10].

Interpretarea lui M. Gaster ni se pare mai apropiată de adevăr. Gaster înţelege bine că manuscrisul a fost scris de B. Oltyean şi i-a aparţinut lui B. Marsai (B. Matsai-n.n.), dar consideră greşit logoriful „demstetsar'' ca un nume propriu de familie pe care-l adaugă celui de B. Oltyean şi trage concluzia eronată că B. Oltyean ar fi fost „moşu'' care a scris acest manuscris.

În cazul celei de-a doua interpretări, D. Simonescu transcrie numai o parte din text şi înţelege greşit că manuscrisul a fost scris de B. Moise(!), de la care Bizanţiu l-ar fi luat şi l-ar fi ţinut în păstrare.

După părerea noastră, această însemnare a aparţinut altui manuscris (sau a fost făcută de cineva care nu cunoştea cuprinsul manuscrisului) şi a fost legată ulterior împreună cu alte pagini ca aparţinînd aceluiaşi context. De altfel, pagini străine, în manuscris, observă şi Dan Simonescu : „paginile 69—98 sînt adause ulterior, unele din ele au chiar alt scris şi altă hîrtie...'' [11].

Dacă totuşi nota în discuţie aparţine organic manuscrisului, considerăm că „Eg. B. Matsai'' trebuie înţeles ca Eg. [regius] (distinsul, „Domnul Domn'' — cum traduce D. Simonescu) *B[izanţiu] Matsai*, Bizanţiu de

---

[9] M. Gaster, *Colinde...*, *op. cit.*, p. 313.

[10] D. Simonescu, *op. cit.*, p. 9.

[11] *Ibidem*, p. 9.

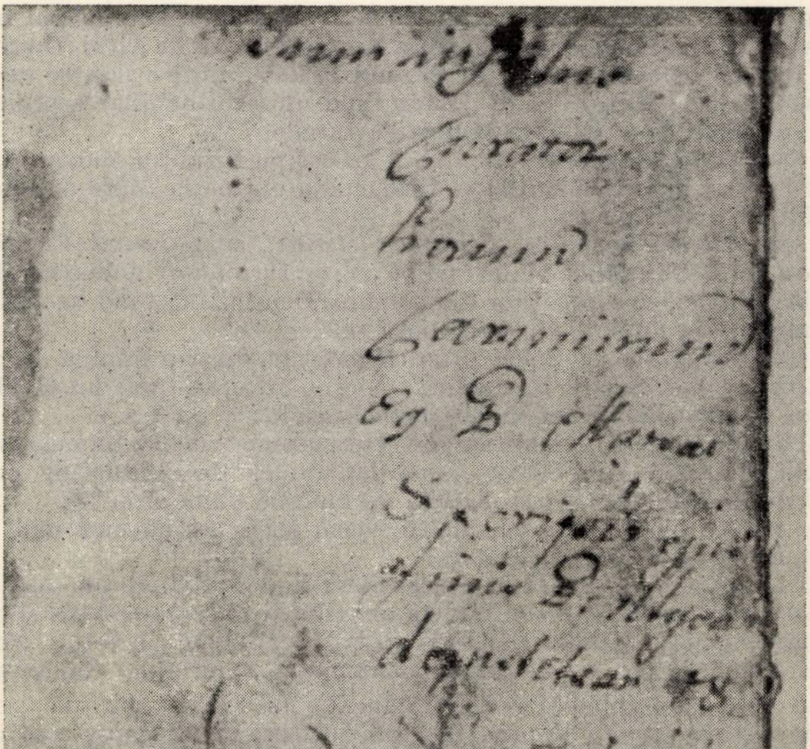


Fig. — 2. — Nota de la pagina 68 din mss.

Măceu-alias Bizanţiu Densusianu, cel „care deschide istoria mai nouă a neamului Densusienilor-preotul Bizanţiu păstorind în satul Densuş" [12].

Bizanţiu Matsai s-a născut în anul 1799 [13], dintr-o familie de nobili Pop sau Pap de Haţeg [14], „de Haţeg fiind un titlu nobiliar acordat prin diplome regale, pentru lupta împotriva turcilor" [15].

Cercetările, întreprinse de noi, îl găsesc pe Bizanţiu Matsai ca seminarist la Blaj în perioada 1820—1823, unde obţine la toate obiectele de învăţămînt nota „prima" [16].

Atît *Diecesa Lugojului, Şematism istoric* [17], cît şi *Istoria Vicariatului greco-catolic al Haţegului* [18] îl înscriu pe „Vizantie Macsoy nobilii de Haţeg" în seria cronologică a preoţilor din comuna Densuş, începînd cu anul 1827 şi terminînd cu anul 1857, anul morţii sale.

Căsătorindu-se cu Sofia, o ardeleancă tot dintr-o familie de preoţi, Bizanţiu are şase copii : Beniamin, Georgiu, Aron — tatăl lui Ovid Densusianu —, Nicolaie, Iulia şi Elisabeta-Lisca [19].

Familia capătă denumirea de Densusianu (de la numele satului Densuş) abia prin Aron căruia „i s-a dat numele de Densusianu de profesorii de la Blaj, pentru a-l deosebi de multele nume Pop" [20].

Aron va părăsi cu greu numele vechi şi va semna încă mult timp cu numele Aron P. (op) de Haţeg [21].

La moartea sa, Bizanţiu Densusianu lasă o văduvă cu şase copii. Cei mai mari intraseră în conflict cu autorităţile chezaro-crăieşti şi pentru a-i apăra, mama lor, Sofia Densusianu, face o plîngere către toţi „românii de peste munţi", ca o adevărată „martiră a suferinţei româneşti" [22].

Numai o disciplină aspră şi o educaţie aleasă, în spiritul dreptăţii şi latinităţii poporului român, fac din Densusieni adevăraţi patrioţi şi intelectuali eminenţi, deopotrivă filologi, arheologi, folclorişti şi istorici.

Cît despre „B. Oltyean", indicat drept cel care „a scris", am putea admite că acesta va fi fost vreun vecin, coleg de seminar, poate şi „rudă" cu haţeganul B. Matsai, provenind de peste munţi, cum o arată însuşi numele explicit „Oltyean".

★

---

[12] M. Bucur, *Ovid Densusianu*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1967, p. 7.

[13] Data naşterii a fost calculată, de noi, după *Registrul de născuţi, căsătoriţi şi morţi pe anii 1824—1865* de la Parohia greco-catolică din Densuş, în care *Vizantie Măceanu*, preot în Densuş, este trecut : „mort în anul 1857, aprilie 21, în vîrstă de 58 de ani".

[14] M. Bucur, *op. cit.*, p. 6 ; vezi şi Puşcariu I. Cav. de, *Date istorice privitoare la familiile nobile române*, Sibiu, 1892, p. 47, p. 286.

[15] M. Bucur, *op. cit.*, p. 9.

[16] *Protoccollum Classificationum pro auditoribus Studiorum Theologicorum in seminario*, nr. 1/1806—1883, p. 8, de la Filiala Arhivelor Statului, Fondul arhivistic-Academia Teologică greco-catolică română din Blaj, jud. Alba.

[17] *Diecesa Lugojului, Şematism istoric*, publicat sub auspiciile Dr. Demetriu Radu, episcop greco-catolic de Lugoş, 1903, p. 436.

[18] Radu Iacob, *Istoria vicariatului greco-catolic al Haţegului*, Lugoş, 1913, p. 202.

[19] M. Bucur, *op. cit.*, p. 8.

[20] L. Predescu, *Enciclopedia Cugetarea*, Bucureşti, 1939, p. 263. Credem că acelaşi motiv l-a determinat şi pe Bizanţiu să se numească de Măceu şi niciodată Pop. Fenomenul de onomastică retroactivă (numele Densusianu atribuit lui Bizanţiu după nepotul său) are aceeaşi cauză.

[21] M. Bucur, *op. cit.*, p. 6—7.

[22] *Ibidem*, p. 8—9.

Contextul istoric al scrierii manuscrisului. Revenind la perioada 1820—1823, putem spune că ea a corespuns, în genere în Transilvania, unei atmosfere intelectuale favorabile interesului pentru folclor.

Cîntăreți simpli de biserică, cum era cel din Corneștii Maramureșului, își copiază singuri un caiet de „verșuri" între care găsim, pentru întîia oară în folclorul nostru, cunoscutul cîntec social „Bogatul și săracul" [23], tineri studenți teologi pornesc cu irozii din casă în casă [24] și, ca o încununare a activității iubitorilor de folclor, Cipariu «începe el însuși să noteze tot felul de producții populare: ghicitori, expresii și proverbe, „fabule", adică snoave și glume» [25], îndemnînd și pe alții să facă la fel.

Încadrîndu-se în atmosfera culturală a Blajului, tînărul Bizanțiu a păstrat acest manuscris [26], mărturie a preocupărilor sale consonante cu epoca.

Considerații privind materialul publicat. Studiul nostru se referă la o parte din materialul publicat de Gaster, și anume la cîteva din poeziile populare care ni s-au părut mai valoroase, cît și la textele de medicină populară nepublicate de acesta, întregind și dînd astfel la iveală tot conținutul manuscrisului.

Despre „versurile pur populare", *Verșul lui Iosif* (p. 19—20 cu variantă la p. 48—50); *Verșul străinătății* (p. 20—21 cu variantă la p. 21—23); *Verșul veselii* (p. 23—24); *Verșul pustiii* (p. 24—25); *Verșu lui Adam* (p. 26—29 cu variantă la p. 31—33); *Verș la nuntă* (p. 29—30); *Verș la moartea lui Lazăr* (p. 44—46); *Verși* (p. 47—48); *Orație la Crăciun* (p. 50—51) Dan Simonescu crede că „nu sînt altceva decît cîntece populare derivate din vechile cărți populare, mai ales din textele apocrife sau biblice [...] devenite colinde populare care se găsesc în colecțiile obișnuite, începînd cu aceea a lui Anton Pann" [27].

Subscriem părerii domniei sale, cu unele rezerve pentru *Verșul veselii* (p. 23—24), care ni se pare un cîntec de petrecere, „făcut" poate pentru o melodie de joc. (La această concluzie ne-a dus prezența în cîntec a refrenului *a*, *o*, *a*; *ia*, *ia*, *ia*; *o*, *o*, *o*, ceea ce ne indică un rînd melodic mai dezvoltat decît cel croit pe versurile noastre octosilabice. Exemplu: „Țara în bună pace stă, /Pasărea pe tufă stă,/Cîntă și se bucură/*ia*, *ia*, *ia*,/Țara în bună pace stă/*a*, *a*, *a*,/Mulț[i] ani fie tot așa/Tot cu pacea să trăiți/Așa să vă veseliți".)

---

[23] I. Mușlea, *Cîntări și strigături românești scrise de Nicolae Pauleti în Roșia*, București, 1962, p. 7.

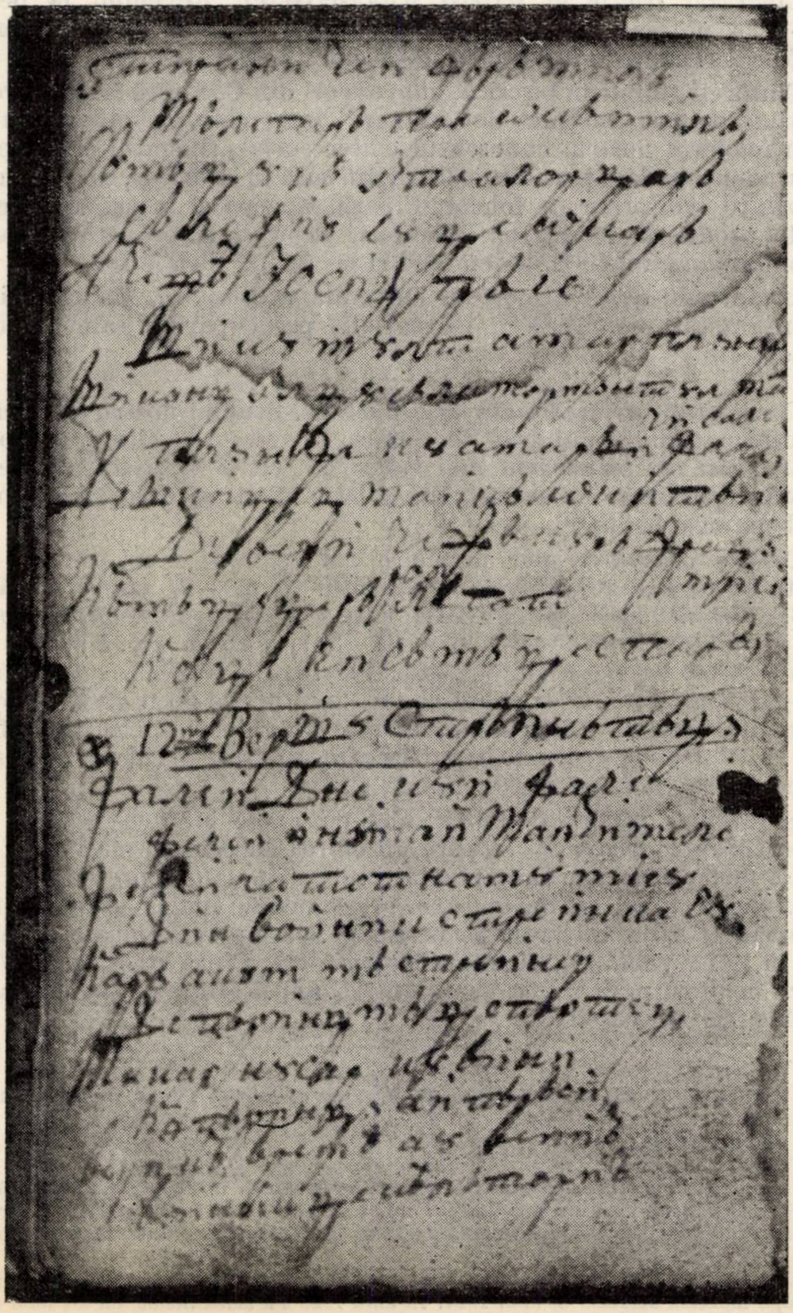
[24] *Ibidem*, p. 12.

[25] *Ibidem*, p. 17.

[26] Aflînd (prin bunăvoința d-lui G. Bolocan, șef sector la Institutul de lingvistică al Academiei R.S. România) de existența acestui ms. la biblioteca G.I. Bibicescu din Drobeta — Tr. Severin, am întreprins o cercetare la fața locului, în dorința de a elucida proveniența manuscrisului în această bibliotecă.

După cum se știe, biblioteca din Turnu-Severin a fost înființată prin donația Bibicescu îndată după moartea acestuia în anul 1924. În anul 1925 s-a achiziționat un alt fond de cărți, la fel de important ca și primul, din muzeul C.I. Istrati. Deoarece manuscrisul figurează în registrul inventar al bibliotecii începînd cu anul 1925, este greu de precizat din care fond provine. (Menționăm totuși că volumul *Poezii populare din Transilvania* de G.I. Bibicescu, publicat în 1893, nu conține nici un text din cele cuprinse în manuscrisul lui B. Densusianu.)

[27] D. Simonescu, *op. cit.*, p. 9.



3 — Pagină din manuscris.

Varianta cea mai veche a cunoscutului cîntec despre Varlaam și Ioasaf este citată de Gaster ca fiind cuprinsă într-un manuscris moldovenesc din 1784 [28], din care redăm un fragment (fragment ce exprimă dorința lui Ioasaf de a părăsi bogățiile lumești și de a trăi în sihăstrie, alături de părintele său) : ,,O prea frumoasă pustiea!/Priimește-mă întru a ta desăme,/Ca pe pruncul la maică,/Căndu la țâță ăl aplacă/Pre la miez de miază noapti/Nu mă înfricoșa de moarti...". Același motiv îl întîlnim și în *Cîntare de veselie* (*pustie*), dintr-un manuscris bănățean din biblioteca lui Aron Densușianu [29] : ,,Cel fecioru de împărat bun/Cînd Dumnezeu și-au dat/La pustie au plecat...", precum și într-o variantă din cunoscuta colecție *Cîntece de lume* a lui Anton Pann, intitulată *Acel fiu de împărat mare* [30] : ,,Acel fiu de împărat mare,/O prea frumoasă pustie!/Domnul dîndu-i lumînare,/A lăsat împărăție/Și a plecat în pustie,/Cu dor și cu multă jale/ Cîntînd în astfel pre cale/Mă rog din inimă ție/Primește-mă pre mine/Ca să viețuiesc în tine...".

,,Acest cîntec de stea, spune Gaster, s-a schimbat în cursul vremilor, analog cu cîntecele populare personale, adică și-a pierdut personalitatea și a devenit un cîntec general: *Cîntecul pustiii*" [31].

Varianta din manuscrisul Bizanțiu Densusianu, intitulată *Verșu pustiii*, prezintă la sfîrșitul unor versuri interjecția *of*, cu totul neobișnuită la colindele religioase, ceea ce dovedește ce multă dreptate avea Gaster : ,,O prea frumoasă pustie!/Primește-mă într-a ta desie,/Ca pe pruncul a sa maică/Cînd la țîțî îl apleacă, *of*!/Și în leagăn îl odinește, /De tot răul îl ferește, *of*!/Păzește-mă fără frică,/Să nu mă tem de nimică./Pe la mez de mează noapte,/Nu mă înfricoșa de moarte" [32].

După Cartojan, ,,legenda lui Adam și Eva a lăsat numeroase urme și aceasta înseamnă că a fost destul de citită și răspîndită la noi", și că «pătrunderea cîntecului lui Adam în ciclul colindelor a atras după sine și alte ,,vierșuri" de înmormîntare... în care se face evocarea morții și a judecății ca un îndemn la cumpătare...» [33].

În manuscrisul Bizanțiu Densusianu, sînt cuprinse două variante, ambele intitulate *Verșu lui Adam*, dintre care una face aluzii clare la cumpătare și pocăință : ,,Veniț[i] toț[i] cei din Adam/Și cu fii lui Avram,/Să cîntăm verșuri cu jale/Pentru a lui Adam greșale/Și pentru a lui izgonire/ Jelnica din rai gonire/Că îndată cît au greșit/Domnul din rai l-au gonit!".

Tema ,,izgonirii" o întîlnim în multe din colindele noastre, începînd cu *Colinde culese și corese* ale lui At. Marinescu [34], trecînd prin colecția de colinde a lui Gh. Cucu [35] și terminînd cu colecții mai recente, ca aceea aparținînd lui Sabin Drăgoi [36].

---

[28] M. Gaster, *Literatura populară română*, Buc., 1883, p. 47. Vezi și N. Drăganu, *Versuri vechi*, în ,,Dacoromania" V (1927—1928), p. 504.

[29] Manuscrisul se află actualmente, în Biblioteca Academiei, R.S.România, printre cele aparținînd lui Aron Densusianu și este datat din 1894.

[30] A. Pann, *op. cit.*, p. 337.

[31] M. Gaster, *Literatura...*, p. 46.

[32] O variantă asemănătoare ,,scrisă cu siguranță înainte de 1800", intitulată *Verșul pustiei sau Pustnicul* dă și N. Drăganu, în *op. cit.*, p. 503, p. 518—520.

[33] N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. I, București, 1929, p. 204, p. 212.

[34] At. Marienescu, *Colinde culese și corese*, Pesta, 1859, p. 82—83.

[35] Gh. Cucu, *200 colinde populare*, București, 1936, p. 227.

[36] S. Drăgoi, *303 colinde cu text și melodie*, Craiova [1925], p. 105—106, 153—154.

Mai interesant ni se pare *Verşul de nuntă* care are ca temă nunta biblică din Cana Galileii, des întîlnită în literatura noastră populară [37]. Cartojan găseşte, într-un manuscris din 1863, *Nunta din Cana Galileii* alături de *Jalea turturicii*, între ,,cînturile care se cîntă la nuntă'' şi crede în caracterul ocazional al cîntecului legat de atmosfera de bunăvoie a nunţii [38].

Deşi împrejurările în care acest cîntec a fost auzit şi notat de autorul manuscrisului ne rămîn necunoscute, putem presupune, cum o indică titlul şi cîteva din versuri, că a fost cîntat şi în altă ocazie decît cea a colindatului, dar pe melodie de colind, deoarece în cuprinsul său apare foarte des refrenul *Cana Galileii*. Redăm un fragment: ,,Atuncea începu a spune/*Cana Galileii*/ Slugile de acia minune/*Cana*.../Car[e] s-au făcut la Simon în casă/Fi[i]nd şi Isus la masă/*Cana Galileii*'' şi îndemnul la final: ,,Beaţ[i] boieri şi vă uspătaţ[i]/*Cana*...,/Pre Dumnezeu lăudaţ[i]/*Cana Galileii*,/ Că de această minune/*Cana Galileii*,/Nimenea nu poate spune,/*Cana Galileii*...''.

De o mare frumuseţe artistică este *Verşu străinătăţii* — un cîntec de înstrăinare a cărui tematică este foarte des întîlnită în lirica populară [39] începînd cu N. Pauleti, A. Pann, V. Alecsandri: ,,Jelui-m-aş munţilor,/ De doru părinţilor/Jelui-m-aş brazilor,/Pentru dorul fraţilor/Jelui-m-aş florilor,/De dorul surorilor'', precum şi *Alt verş la moartea lui Lazăr* — un autentic verş de înmormîntare: ,,O milostive Doamne sfinte/Adăţ[i] şi de noi aminte/În raiu ne învredniceşte,/Cu Lazăr ne sălăşluieşte''.

În fine, nu putem trece cu vederea nici poeziile de factură semicultă [40]. Iată numai cîteva: *Cîntec de dragoste* (p. 61): ,,Iată lanţul prins mă ţine,/Nu-m[i]e la[n]ţul din nuele,/Nu din pari şi din grădele,/Ci numai din gînduri grele,/Dor, lacrimi şi multă jele'', dar care conţine şi versuri autentic populare: ,,Fru[n]ză verde trii lalele,/Măi, bădiţă băeţele,/ Dacăţ[i] trăbuie muere, Vin la maica de mă cere./Dacă maica nu m-a da,/ Vin cu sîla de mă ia'', care se bazează pe un cunoscut motiv din lirica noastră de dragoste [41]; *Verşi de mîngîiere* (p. 93): ,,Trupu ei ca florile/ Ochii ca şi murele,/Ochi[i] tăi, sprîncenile, Buzele cu genele/Făcute-s pre sama mea,/De le sărut cînd voi vrea''; şi *Despărţirea a doi tineri*: ,,Mai sărută-mă o dată,/Că mă laş[i] mai mîngîiată,/Că rămîne supărată,/ Inima mea cea stricată./Mai pică-m[i] din buze miere,/Să-m[i] fie spre mîngî[i]ere./Oh, miere fără putere,/Că acum te-ai făcu[t] fiere. Mai pleacăţ[i] buzăle tale/De-m[i] mai dea două măgdale/Să-ţ[i] dau merinde pe cale'' şi: ,,Întoarce-te, vino iară,/La leicuţa ta cea amară./Nu mă lăsa în ocară,/Că streină sînt în ţară'' etc.

Materialul de etnoiatrie. Gaster număra, în 1883, acest manuscris printre primele trei manuscrise cunoscute care conţin ,,o sumă însemnată de doftorii" (alături de un ms. din 1749 şi unul din 1784 — „al treilea manuscript este acel al *dlui* Ar. Densuşianu, din care am citat pînă acum mai multe colinde şi care este de pe la începutul secolului nostru" [42]). Dar aşa cum afirmă Cazan „Gaster dispunea, pentru problema aceasta, de un material redus, din care evident, nu putea să tragă concluzii..." [43]. Şi totuşi, considerăm că unul din motivele principale, pentru care acest material nu a fost luat în considerare în nici una din inserările făcute pînă acum, este faptul că materialul de etnoiatrie din manuscris nu a fost încă dat în vileag; ocupîndu-ne de textele de medicină populară din manuscris credem că putem aduce o contribuţie nu numai la întregirea viziunii de ansamblu asupra manuscrisului în sine, ci şi în ceea ce priveşte îmbogăţirea cunoştinţelor noastre, în acest domeniu încă foarte puţin cercetat.

---

[37] A. Pann, *op. cit.*, p. 330; At. Marienescu, *op. cit.*, p. 56; Gh. Cucu, *op. cit.*, p. 189, M. Negrea, *Caioni*, Ed. ,,Scrisul românesc'', Craiova, f.a., p. 41—46; C. Brăiloiu, H. Stahl, *Vicleiul din Tg.-Jiu*, nr. 24 a, extras, din ,,Sociologie Românească'', an. I, 1936, nr. 12, p. 1—36.

[38] N. Cartojan, *op. cit.*, vol. II, Buc., 1938, p. 210.

[39] Vezi şi N. Drăganu, *op. cit.*, p. 504, p. 506, p. 516—517.

[40] O parte din ele discutate şi de Dan Simonescu, în *lucr. cit.*, p. 9.

[41] Motiv întîlnit începînd cu colecţia lui V. Alecsandri.

Aşa cum arăta Candrea, „leacurile noastre nu sînt împrumutate, multe, foarte multe din ele sînt moşteniri străvechi transmise din generaţiile trecute, unele din ele pe cale orală şi astăzi" [44], „altele se găsesc într-un număr imens de manuscrise ignorate în mare parte" [45].

În mentalitatea tradiţională, leacurile, ca să aducă însănătoşire, trebuie însoţite de descîntece, medicina populară fiind o îmbinare de magie şi empirie. Totuşi, după cum observă Ov. Papadima, „foarte multe practici ale acestei medicine nu sînt însoţite de descîntece" [46], iar T. Pamfile indicînd, pentru 132 de boli, 411 leacuri diferite, numai 67 din acestea constau din descîntece [47].

Nu ştim dacă textele de medicină empirică consemnate în manuscris au fost sau nu însoţite de acte magice şi nici dacă Bizanţiu Densusianu, în calitatea sa de viitor paroh, nu le va fi omis în mod intenţionat.

Textele pe care le prezentăm (reţete de terapeutică populară, intitulate *Carte de doftorie* sau *Osăbite leaucri* precum şi două descrieri de plante medicinale cu utilizările lor respective *Karnus Benedictus* şi *Fierea pămîntului*) au fost redate după original, în transcriere fonetică, după metoda transcrierii interpretative. Am intervenit numai asupra greşelilor, pe care le-am semnalat în note iar vechea punctuaţie am îmbunătăţit-o. În sfîrşit, cuvintele rare au fost explicate, iar cînd lecţiunea nu a fost sigură, cuvîntul respectiv a fost însoţit de indicaţia (?).

Cele mai multe ıeţete se referă la bolile capului şi ale pieptului (nr. 9, 11, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 29 etc.), la dureri de stomac (nr. 6, 38, 40 etc.), la bube, junghiuri etc. Textele sînt date, în anexă, în ordinea stabilită de autor.

Limba şi stilul. În ce priveşte forma lingvistică a textelor, semnalăm cîteva particularităţi, cu menţiunea că avem în vedere întreg materialul manuscrisului.

---

[42] M. Gaster, *Literatura...*, *op. cit.*, p. 536.

[43] I.C. Cazan, *Texte de folclor medical*, Bucureşti, 1936, p. 55.

[44] I.A. Candrea, *Folclorul medical român*, Bucureşti, 1944, p. 168.

[45] I.C. Cazan, *lucr. cit.*, p. 58.

[46] Ov. Papadima, *Literatură populară română*, Bucureşti, 1968, p. 347.

[47] T. Pamfile, *Boli şi leacuri la oameni, vite şi păsări din comuna Ţepu*, Bucureşti, 1911.

În fonetică distingem următoarele trăsături.

1. Trecerea lui *e* în *ă* în următoarele cazuri:

— după fricativele *s, ș, z, j* și africata *ț* : *părăsăsc* (p. 4/r. 8) ; *înșălătoare* (p. 49/r. 49) ; *ospețăle* (p. 8/r. 16) : *păzăști* (p. 2/r. 28) ;

— după labiale, mai ales cînd în silaba următoare nu se află o vocală palatală : *pă* (p. 8/r. 18) ; *mărje* (p. 38/4. 84) ;

— după lichida *r* în toate pozițiile : *trămurînd* (p. 8/r. 8) ; *cătră* (p. 28/r. 70) *izvoară* (p. 31/3.12).

2. Trecerea lui *i* în *î* după fricative și africate : *sîngură*(p. 38/r. 83) ; *puținel* (p. 6/r. 53) ; *dinți* (p. 8/r. 7) ; sau dispariția lui totală mai ales în poziție finală : *ț-am* (p. 6/r. 70, 73) ; *toț'* (p. 7/r. 97) ; *să-ț'* (p. 6/r. 61) ; *iubiț'* (p. 4/r. 24).

3. Păstrarea hiatului *ea* în diferite poziții : *celealalte* (p. 21/r. 31) ; merjea (p. 11/r. 9) ; sau reducerea lui la *e* în poziție finală : *grăie* (p. 20/r. 11) ; *să ive* (p. 32/r. 17) ; *rîde* (p. 17/r. 20) ; precum și păstrarea diftongului *ia* în diferite poziții : *iale* (p. 52/r. 16) ; *mîngîiare* (p. 5/r. 31) etc.

4. Păstrarea grupului *oa* în poziție mediană sau trecerea lui în *-o-* : *luminoasă* (p. 31/r. 18), dar *coronă* (p. 64/r. 41) ; *forte* (p. 30/r. 24) ; *tote* (p. 43/r. 60).

5. Trecerea lui *g* în *j* urmat de *e* și *i* : *cujet* (p. 16/r. 3) ; *pribejit* (p. 22/r. 5) ; *merje* (p. 10/r. 3) etc.

6. Înmuierea deseori a lui *r* final : *boier'* (p. 2/r. 3) ; *feurar'* (p. 8/r. 3) ; uneori chiar sub forma : *păcurariu* (p. 8/r. 4) ; *plugariu* (p. 10/r. 1) ; *roditoriu* (p. 31/r. 3. 10) ; *ceriul* (p. 10/r. 20).

În morfologie :

1. Păstrarea unor forme vechi de prepoziții : *pre* (p. 11/r. 15) ; *preste* (p. 37/r. 46) ; de pronume : *carele* (p. 25/r. 35) ; *nime* (p. 35/r. 25) ; *ceai* (p. 11/r. 2) ; *cei* (p. 7/r. 91) pentru *cea* ; *iastă* (p. 33/r. 15) și de adverbe : *aice* (p. 4/r. 14).

2. Frecvența ridicată a pronumelui (adjectivului) posesiv sub formele : *mieu, miei*, a *meli*.

În sintaxă :

Întrebuințarea unor construcții arhaice : *dorit părintele mieu* (p. 5/r. 27) ; *îndemînă sărutare* (p. 5/r. 50) ; *a tale ostăneale* (p. 5/r. 34).

În lexic :

Pe lîngă formele populare obișnuite ca : *hodinește* (p. 12/r. 36) ; *întinză* (p. 3/r. 30) ; *mulțămesc* (p. 6/r. 61) ; *văz* (p. 8/r. 15) ; întîlnim și forme și cuvinte specific ardelenești : *gazdacă* 'stăpînă' (p. 13/r. 63) ; *vinars* 'rachiu' (p. 51/r. 23) ; *poale* (p. 60/r. 25) ; *țîpă* 'aruncă' (p. 40/r. 49) ; *lovește* 'potrivește' (p. 58/r. 20) ; *grunz* 'bucată de..., bulgăre' (p. 78/r. 30) ; *ceteri* (p. 90/r. 6) etc.

Mai semnalăm cîteva creații probabil locale : *înmălădește* pentru 'a da mlădiță, a înverzi' (p. 15/r. 4) ; *rozmaragd* <'rozmarin + smaragd' (p. 45/r. 5) ; precum și cîteva neologisme : *conșcolariști* (p. 7/r. 84) ; *răcomăndăluim* (p. 51/r. 32), întîlnite mai ales în creațiile sale.

Publicarea unei părți însemnate din acest manuscris de către Gaster în urmă cu aproape un secol, de către noi și în parte de alți cercetători, ar pune sub semnul întrebării oportunitatea unei republicări a manuscrisului.

Totuși, o viitoare republicare integrală și în condiții științifice unitare ni se pare cu atît mai necesară cu cît, prin vechimea sa, colecția reprezintă un interes deosebit pentru cercetători sau pentru cei ce studiază istoria folclorului românesc.

ANEXA

1. *La dureri de piept.*

Floare de coada șoricel[u]lui (1) fiartă în apă și îndulcită cu miare de stughi, să bei cîte o finjie (2).

2. *La curjerea sînjelui pă nas.*

Urzîca zdrobită și stoarsă și zamă de aceia să traji pă nas și să va opri.

3. *La durerea foalelui.*

Iarba-creață (3) fiartă în apă și să bei de aceia, să va alina.

4. *Înpotriva* (4) *junghiului.*

Uloi de măslin cu săpun, cu ceapă, cu miere, laolaltă fierte, să pu[i]e acolo; sau ovăs încălzit.

5. *La curgerea sîngelui.*

Pălărie de [i]epure (5) arsă și cu cenușe cernute pri[n] sîtă să să baje în vinars de drojde și bea dimineața cîte un potir și sara.

6. *La strînsoare din lăuntru.*

Rînsă de cuc fiartă în (6) foc.

7. *Înpotriva* (7) *bubi[i].*

Cîn[d] să face buba în grumaji din lăuntru, să iau gîndăcei de turbare (8). Frămîntîndu-i în aluat acru cu oțăt făcînd turtă, să o lipească în ceafă și să va mîntui.

8. *De durere de piept.*

O legătură de tărîță fiartă în apă să să toarne pe un gălbenuși de ou, bătut laolaltă cu miere și să bei caldă.

9. *Cînd să încărnoșază ochiu[l].*

Pune albuși de ou într-un blid și un grunz (9) de piatră acră și atîta bate pînă să va face ca laptele cel acru și așa făcîndu-să, scoate grunzu cel de piatră și cu masa aceia unge un petec de pînză, puind pă ochi pînă dimineața și să va mîntui.

---

(1) *Achillea millefolium.*
(2) cană, ulcică.
(3) sau izmă creață (*Mentha crispa*).
(4) Împotriva.
(5) ...?
(6) probabil *la.*
(7) vezi nota 4.
(8) Cantaridă (?)
(9) bulgăre...

10. [. . .]

11. *De măseale.*
Rădăcină de iarbă-mare (10) să bagi în ruptura iei şi va fi alinare.

12. *De stropşală* (11).
Cireşe sălbatice adecă vişinele de să moaie în apă şi va bea aceia. Cel cu stropşală se va mîntui.

13. *De tusă.*
Dacă [pui] clei di pă cireşi în apă sau vin, să va fierbe, tusa o departă, ochi[i] îi curăţăşte şi faţa omului o îndrepteazǎ.

14. *De ochi.*
De te vei unge cu mustăreaţă (12) de viţă de vie, să lumineazǎ ochi[i] celui ce nu vede sara.

15. *De înpuns* (13) *sau muşcătură.*
Măru lupului (14) fiert în apă şi spălată muşcătura şi băgînd ai cu unt[u]ră rîncedă acolo, să curăţă.

16. *De tă[i]etură.*
Holbură (15) să pu[i]e pă tă[i]etură şi [să va vindeca].

17. *De dure[re] de cap.*
Să leji iarbă creaţă în frunte sau frunză vie.

18. [. . .]

19. *La alb[e]aţa ochilor.*
Fiere de găină albă sau de carpră (16) sălbatică.

20. *La durere de ureche.*
Unsoare de găină sau de gîscă să pici acolo.

21. *La viermi[i] cei din ureche.*
Să fierbi măciulie de cînepă şi zamă de aceia să bagi sau să storci aşa sau o *ţapă* (?)

22. *La umflarea grumazului.*
Să gîrgărizăşti lapte, sau să te ungi cu miere.

23. *Rîia.*
Să curăţăşte prin frecarea cu ai.

24. *De măseale.*
De vei băga ir di potecă (17) în urechi şi să vor unge bine sau să tragi titin cu pipă noo puind ţăţea (?) (18) lîngă măsea.

25. *De scopirea sîngelui.*
Să postăşti în doo zile.

---

(10) *Inula helenium.*
(11) epilepsie.
(12) sevă, suc.
(13) împuns.
(14) *Aconitum cernuum.*
(15) *Calystegia sepium. Cuscuta lupuliformis* sau Rochiţa-rîndunelei.
(16) capră.
(17) jir de potecă (?).
(18) imamea, muştiuc.

26. *La durerea vinelor.*

Să să ungă cu unt.

27. *De mătrice* (19).

Coaje de salcă şi cu frunze de salcă să să fiarbă şi cu aceia să să leje unde doare.

28. *Cel ce leaşină.*

Să faci prav de floare de cimbru şi să-i baji pă nas, sau fum de rojmarin.

29. *De întărirea dinţilor.*

Piatră acră topită în oţăt mestecat cu miere să ţîie în gură.

30. *De durere de foale.*

Sînge de ţap sau de capră sau de [i]epure fript în laboş (20), să mănînci.

31. [. . .]

32. [. . .]

33. *Cînd scopeşte sînje.*

Să beie ou cald, numai să fie, sau . . . de capră făcut prav şi cu vin beut, sau jale (23) fiartă şi zamă de aceia beută.

34. *De tusă sau trognă* (24).

Să traji fum de rozmarin sau (25) în gură.

35. *La durere de coastă.*

Balegă de capră cu ceară şi cu ulei de lemn mestecate, curechi ars cu untură de porc şi pusă acolo [pă] coastă.

36. *La unflarea dînţălor.*

Ou crud mestecat cu ulei de ruje şi pus acolo, sau trifoi oţăţît să să pu[i]e.

37. *De nejei* (26).

Balegă de viţea, arsă şi cenuşa aceia mestecată cu oţăt să să pu[i]e pă ei.

38. *La durerea foalelui.*

Iarbă-creaţă fiartă, să beai zama aceia şi va înceta durerea. Bună şi la turburarea veninului (27) cînd să face în trup, cu zahăr.

39. *De măsele.*

Prav de puşcă cu ai zdrobit laolaltă şi pus în toamă (?) şi să lipeşti la încheietura fălcilor, adeca la onghi cei orbi (28).

40. [. . .]

---

(19) reumatism, vine umflate, dureri de stomac.

(20) cratiţă.

(21) ploşniţă.

(22) Floarea raiului, Virnanţ (*Ruta graveolens*).

(23) *Linaria vulgaris. Salvia off.*

(24) guturai.

(25) probabil şi.

(26) negi.

(27) boală a vezicii biliare.

(28) tîmple.

1. *Karnus Benedictus* adecă *potroacă* să să uşte şi să să baje în apă şi să bei adeseori, dară puţin, sau să se şi fiarbă în apă, departă durerea capului, ameţeala, mintea o întăreşte, întoarce auzirea. Frunzăle lui uscate şi priăfăcute în vin adeseori bea, rînza o curăţăşte şi plomînile, sîngele îl sopţiază, durerea pieptului şi hectica (29) o curăţăşte, iară frunzăle fierte în vin la rărunchi folosăşte şi la mu[i]eri, curgerea sîngelui o întoarce. Aşişderea pravu ei în vin băgat cît ţine o lingură, să beie de aceia tot feliu de friguri cît de demult, te zviduie (30). Aşişderea veninul cel dat di la alţi[i], în oareceva îl rumpe dacă să bea, aceia în vin fiartă şi unflările în trup [. . .]. Şerpii din oameni îi scoate şi orice feli de rane în trup le curăţăşte de să va spăla cu zamă de aceia. Şi muşcarea şerpilor şi a scorpii o curăţă fără îndoială. Luparea (31) iară o curăţă de cu zama ei se va spăla acolo şi prav de ea, de vei presăra acolo. Dară aceasta niciodată mai mult de o lingură să beie, o dată dară numai adesăori.

2. *Fierea pămîntului* (32).

Aceasta are flori roşii, în locuri rovinoasă să face aceasta. În vin fiartă pînă să va goli de jumătate şi apoi să beie şi să va mîntui de friguri. Aşişderea pîntecului o curăţă şi toate flegmele trupului le curăţă, aşişderea gălbenarea, unflăturile toate, splina o direge [. . .]. Prav de aceasta pe orice rană presărat, vindecă foarte iute.

---

(29) oftica.
(30) face bine, însănătoşeşte. (?).
(31) ?
(32) *Erythraea centaurium.*

RECENZII

Țara Bîrsei, sub redacția NICOLAE DUNĂRE, vol. I, București, Edit. Academiei R. S. România, 1972, 475 p.

Cercetarea monografică complexă a Țării Bîrsei, zonă etnografică bine delimitată în aria culturii populare românești, a fost începută încă din 1966 în cadrul Secției de istoria artei a Filialei din Cluj a Academiei Republicii Socialiste România. Ulterior, ea a fost terminată în cadrul Centrului de științe sociale din Cluj al Academiei de Științe Sociale și Politice. Finalizarea acestor cercetări — care și-au propus studierea complexă a ,,faptelor și fenomenelor de istorie socială a culturii și artei populare dintr-o anumită zonă etnografică, tratată comparativ cu zonele înconjurătoare" (p. 7) — s-a produs prin redactarea a trei volume, din care primul a fost deja editat în 1972.

Din prezentarea generală a conținutului celor trei volume ale monografiei, făcută de Nicolae Dunăre, coordonatorul lucrării, se poate vedea strădania colectivului de cercetători* de a aborda toate aspectele vieții materiale și spirituale a populației din zonă, urmărind în același timp coordonatele geografice, istorice, demografice, economice și sociale care au influențat caracteristicile etnografice.

Astfel, în acest prim volum sînt prezentate (după ,,Introducere", unde se expun concepțiile teoretice și metodologice care au stat la baza monografiei) aspectele privind încadrarea geografică, istorică, demografică și zonarea etnografică a Țării Bîrsei, după care cititorul este informat asupra rezultatelor cercetărilor privind ocupațiile (agricultura, păstoritul, industriile țărănești, meșteșugurile și alte îndeletniciri ca pădurăritul, vînătoarea, pescuitul, apicultura), precum și transporturile și cărăușitul.

Lucrarea constituie un exemplu al posibilităților actuale ale metodei monografice, atunci cînd simpla descriere a faptelor și fenomenelor — descriere necesară, dar insuficientă — este ridicată la un nivel interpretativ care să coreleze multitudinea elementelor furnizate de cercetarea concretă, trăgînd concluzii de valoare privind specificul național al poporului român și al naționalităților conlocuitoare din zonă, precum și legăturile etnoculturale stabilite de-a lungul timpului.

Colectivul de colaboratori a înțeles caracteristica fundamentală a oricărui fapt de cultură populară, aceea de a fi complex atît în raport cu celelalte fapte de cultură populară, cît și cu diverse aspecte de natură economică, socială, istorică, geografică.

---

* Colectivul de autori care a contribuit la realizarea primului volum al monografiei este format din: Mircea Băltescu, Pavel Binder, Nicolae Dunăre, Tiberiu Graur, Titus Hașdeu, Petre Idu, Cornel Irimie, Karoly Kós, Liviu Marcu, Mariana Marcu, Emil Micu, Ioan Nicoară, Alexandru Savu, Caius Teodorescu.

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 5, p. 425–428, București, 1973

În acest sens, capitolul ,,Consideraţii istorice", redactat de Mariana Marcu, Pavel Binder, Titus Haşdeu, Caius Teodorescu, Mircea Băltescu, Emil Micu şi Ioan Nicoară, are o deosebită valoare pentru demonstrarea etnogenezei şi continuităţii poporului român pe teritoriul Ţării Bîrsei, constituind prin aceasta *un pivot ideologic şi ştiinţific central* al întregii lucrări, tezele susţinute aici istoric şi arheologic fiind argumentate etnologic în capitolele ulterioare. Subcapitolul privitor la istoria veche urmăreşte încă din paleoliticul mijlociu locuirea neîntreruptă a acestei zone, pe baza descoperirilor arheologice.

Cum era şi firesc, o atenţie specială se acordă civilizaţiei şi culturii dacilor din această regiune. Autoarea subcapitolului (Mariana Marcu) subliniază că încă din a doua epocă a fierului (La Tène — circa 400 î.e.n.) dacii au adoptat plugul cu brăzdar de fier, agricultura impunîndu-se astfel *ca principală ocupaţie a localnicilor, alături de creşterea animalelor* (p. 39) (subl. ns.), precum şi alături de dezvoltarea meşteşugurilor şi de apariţia negustorilor locali. Această concluzie importantă este reluată, din punctul de vedere al etnologiei, de Nicolae Dunăre, în capitolele referitoare la agricultură şi la creşterea animalelor. În continuare, Mariana Marcu evidenţiază faptul că şi în Ţara Bîrsei, ca şi în restul Daciei, îşi fac apariţia primele nuclee statale, prin afilierea acestui teritoriu la uniunile de triburi geto-dacice. ,,Odată cu apariţia germenilor statului dac de tipul celor neclasice «barbare», dar cu elementele esenţiale ale statului sclavagist incipient, în timpul anonimului tată al lui Burebista la începutul secolului I î.e.n. şi mai ales odată cu punerea bazelor statului de către fiul său, istoria teritoriului bîrsan se confundă cu cea a statului a cărui parte integrantă a fost" (p. 40), pentru ca la sfîrşitul secolului I e.n. Ţara Bîrsei să facă parte din uniunea de triburi condusă de Dicomes, care cuprindea şi zona extracarpatică moldovenească. În perioada romană şi în cea de după părăsirea Daciei, deci în perioada de trecere la feudalism, care este în acelaşi timp şi epoca de etnogeneză a poporului român, documentele arheologice dovedesc că cultura populară îmbina tradiţiile culturii dacice autohtone cu forme ale culturii romane.

Autorii subcapitolului privitor la istoria medie a Ţării Bîrsei relevă în continuare bogăţia de documente arheologice şi numismatice care atestă legăturile strînse ale populaţiei locale cu regiunile subcarpatice şi cu cele bizantine sud-dunărene, legături care au continuat şi după expansiunea regatului feudal ungar pînă la Carpaţii Răsăriteni. Tezaurele monetare, inventarele funerare, aşezările, locuinţele şi cetăţile întărite descoperite ,,*demonstrează că Ţara Bîrsei avea o populaţie locală numeroasă înainte de aşezarea coloniştilor străini..., iar bogăţia tezaurelor de aici atestă existenţa unor pături conducătoare puternice*" (p. 45—46) (subl. ns.).

În continuare, autorii prezintă evenimentele care au produs aşezarea pe meleagurile bîrsane a saşilor, ceangăilor şi macedoromânilor, relevînd faptul că românii şi-au păstrat de-a lungul tuturor perioadelor istorice care au urmat caracterele specifice ale civilizaţiei şi culturii lor populare. Aportul populaţiei majoritare româneşti din Ţara Bîrsei la evenimentele istorice şi culturale care au avut loc în această regiune de-a lungul timpului pînă în zilele noastre, precum şi participarea celorlalte naţionalităţi la unele din aceste evenimente, este prezentat cu competenţă în paginile acestui interesant capitol de istorie a unei regiuni centrale din ţara noastră.

Aspectele geografice, istorice, politice, economice şi sociale nu sînt însă prezentate numai la începutul monografiei. Fiecare din capitolele următoare porneşte de la asemenea considerente legate de încadrarea fenomenului etnografic studiat, urmărind, cum spuneam, elucidarea în cadrul unei sinteze ample a unor probleme îndelung discutate pînă acum. Astfel, pornind de la expunerea celor mai noi descoperiri şi interpretări din domeniul arheologiei şi istoriei, completate cu argumente de ordin etnologic, Nicolae Dunăre răspunde unora din interpretările anterioare — adesea eronate ştiinţific şi tendenţioase — asupra raportului real dintre cele două ocupaţii tradiţionale ale românilor din zonă : agricultura şi păstoritul. În cele două mari capitole ,,Agricultura" şi ,,Forme de viaţă pastorală", Nicolae Dunăre răspunde acelor etnografi care, ignorînd complexitatea fenomenelor sociale şi culturale, au susţinut că ocupaţia tradiţională de bază a românilor din Ţara Bîrsei ar fi păstoritul transhumant. În faţa unor astfel de teze care încercau în subsidiar să nege permanenţa şi continuitatea poporului român în chiar zona centrală a ţării noastre (din moment ce i se atribuia o unică ocupaţie care nu avea caracter stabil, ci prin excelenţă ,,migrator"), Nicolae Dunăre vine cu categorice argumente de natură istorică, arheologică, etnografică, statistică şi lingvistică.

Concluziile cercetărilor efectuate stabilesc că ,,secole de-a rîndul agricultura a constituit ocupaţia tradiţională de masă pentru toate aşezările rurale. În Ţara Bîrsei agricultura şi-a împărţit pe alocuri rolul de ocupaţie de bază cu păstoritul, pădurăritul, meşteşugurile şi industriile ţărăneşti... În schimb, *sub raportul caracterului de masă* (subl. ns.), agricultura s-a situat în frunte, datorită prezenţei sale în economia fiecărei familii ţărăneşti şi chiar în aceea a unui mare număr de gospodării orăşeneşti" (p. 108). Tipurile de agricultură stabilite de autor în urma unor cercetări de teren foarte intense evidenţiază predominarea unor forme (sedentară-bienală, de munte şi de pădure) străvechi ale acestei ocupaţii la poporul nostru, forme atestate şi de cercetările istorice.

Chiar în subzonele în care păstoritul transhumant este foarte dezvoltat (de ex. Săcele), românii s-au îndeletnicit permanent cu agricultura, precum şi cu alte ocupaţii, ca meşteşugurile şi cărăuşitul. Din datele culese, rezultă clar că în satele secelene, de unde mulţi mocani plecau cu turmele pînă în bălţile Dunării, restul bărbaţilor şi *toate* femeile din familiile mocăneşti se ocupau cu agricultura tradiţională.

De asemenea, se evidenţiază faptul că păstoritul transhumant al mocanilor seceleni, pe care unii cercetători au pus accentul, nu este cîtuşi de puţin predominant, şi nu are nici semnificaţiile relevate de aceştia. Faptele reale dovedesc că ,,în Ţara Bîrsei, ca şi pe întreg teritoriul României, s-au diferenţiat patru tipuri morfologice structurale şi funcţionale de păstorit: păstoritul sedentar, păstoritul local (agricol), păstoritul pendulator şi păstoritul transhumant" (p. 158). *Chiar în zonele de intens păstorit transhumant se practicau şi celelalte forme morfologice ale ocupaţiei, tot de către populaţia românească.*

Dealtfel, permanenţa familiilor mocăneşti pe teritoriul stabil al satelor lor este atestată de o serie de credinţe şi obiceiuri pastorale străvechi, care interzic venirea femeilor la stînă, participarea lor la activităţile pastorale: ,,Faptul că în cadrul tuturor acestor forme de viaţă pastorală tradiţională — caracterizate prin vărat sau prin vărat şi iernat în afara vetrei şi a hotarului satului de baştină — femeile bîrsane au lipsit de la vărat şi continuă să lipsească şi de la iernat prezintă o deosebită însemnătate istorică-etnografică, deoarece relevă încă o notă semnificativă pentru caracterul statornic al vechilor aşezări omeneşti care exercitau aceste feluri de păstorit. După cum ni s-a relatat pe teren (1957—1960), în ciuda exigenţelor economice moderne şi ale vieţii contemporane, acest obicei de origine patriarhală s-a menţinut în vigoare pînă în vremea din urmă şi la toate stînele aşezărilor de români transilvăneni (ungureni) de pe versantul opus Ţării Bîrsei, în Subcarpaţii Munteniei din zonele Argeş, Muscel, Dîmboviţa şi Prahova" (p. 207—209).

Consideraţiile etnolingvistice făcute de Nicolae Dunăre la sfîrşitul acestor capitole atestă şi ele ,,nu numai caracterul agriculturii ca ocupaţie de masă şi de bază a populaţiei autohtone de pe teritoriul Daciei [deci şi al Ţării Bîrsei — *n.ns.*], ci şi vechimea terminologiei agricole referitoare la uneltele şi activităţile agricole, la produsele agricole şi la prelucrarea acestora" (p. 156).

După părerea noastră, rezolvarea unei probleme atît de spinoase şi îndelung controversate — problemă etnologică, dar cu adînci implicaţii istorice şi politice — a fost posibilă nu numai datorită cercetării concrete şi asidue a tuturor surselor de informaţie, ci mai ales datorită adoptării unei metodologii complexe, inter- şi multidisciplinare. Urmărirea fenomenului etnografic în timp şi în spaţiu, abordarea metodei comparative, recurgerea în interpretarea faptelor de cultură materială la elemente din celelalte compartimente ale etnologiei generale (obiceiuri, credinţe, etnolingvistică, etnoistorie etc.) i-a ajutat pe autori să realizeze pentru prima dată în literatura română de specialitate *o monografie etnologică*, nu numai etnografică.

Nu putem să nu semnalăm un alt merit al acestei lucrări : abordarea unei ramuri a etnologiei generale care încă nu a format obiectul preocupărilor specialiştilor români. Este vorba de etnologia urbană, ramură deosebit de interesantă în perspectiva dezvoltării în viitor a disciplinei noastre, în condiţiile specifice ale avîntului luat azi de civilizaţia industrială. Încercarea lui Nicolae Dunăre şi Liviu Marcu de a cerceta etnologia urbană într-una din cele mai industrializate regiuni ale ţării s-a soldat, după părerea noastră, cu rezultate pozitive, mai ales în ceea ce priveşte reliefarea modului în care se desfăşoară transformările vieţii tradiţionale. Sperăm că aceste rezultate vor avea ecou în rîndurile etnologilor români, cu atît mai mult cu cît astfel de studii îşi pot găsi o aplicare directă în practica social-politică a construirii socialismului multilateral dezvoltat în ţara noastră.

Reuşita ştiinţifică şi editorială a primului volum din monografia *Ţara Bîrsei* ne face să şteptăm cu nerăbdare apariţia celorlalte două, care vor aborda capitolele referitoare la aşezări, locuinţe şi gospodării, obiceiuri şi credinţe, artă populară.

Ioana Ionescu-Milcu

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale* etnografice şi folclorice, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie la rubrica *note şi recenzii* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date din text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Bucureşti, str. Gutenberg, nr. 3 bis, sectorul VI.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX—începutul sec.XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom 2 (inedit), ediție îngrijită cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. +16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Povești, snoave și legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

I.C. CHIȚIMIA, **Folcloriști și folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK și ANDREI BÎRSEANU, **Doine și strigături din Ardeal**, ediție definitivă (studiu introductiv, inedite, note și variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Izvoare folclorice și creație originală. Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga Ion Barbu, Vasile Voiculescu**, 1970, 328, p. 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrînești din Oltenia**, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Temelii folclorice și orizont european în literatura română**, 1971, 497 p., 26 lei.

ANDREI BUCȘAN, **Specificul dansului popular românesc**, 1971, 454 p., 30 lei.

Rev. etn. folc., t. 18, nr. 5, p. 333—428, București, 1973

I.P.I. — c. 3180

Lei 20.—

XF1172
200150

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

Tomul 18 BUCUREȘTI Nr. 6

1973

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România ; AL. AMZULESCU ; TIBERIU ALEXANDRU ; ANDREI BUCȘAN ; RADU NICULESCU ; VERA PROCA CIORTEA ; NICOLAE RĂDULESCU ; PAUL SIMIONESCU ; ION VLĂDUȚIU ; ROMULUS VULCĂNESCU ; ION TALOȘ

Secretar de redacție :

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se pot procura și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poștă), str. Gutenberg nr. 3 bis, sectorul VI, București.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Întreprinderea Rompresfilatelia, Căsuța poștală nr. 2001—telex 011631, București, România, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

„La revue d'ethnographie et de folklore" paraît 6 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à Întreprinderea Rompresfilatelia, Boîte postale 2001 — telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

Adresa Redacției:
str. Nikos Beloiannis nr. 25
București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 18 1973 Nr. 6

SUMAR

STUDII

Pag.

RADU NICULESCU — Ovid Densusianu şi actualitatea exegezei *Mioriței* . . 431

IOANA IONESCU-MILCU — Etnoiatria. Considerații teoretice şi metodologice . 455

PAUL SIMIONESCU — Reminiscențe mitologice. Semnificații ale unui străvechi cult acvatic 465

MATERIALE

CONSTANTIN ZAMFIR — Cum s-a răspîndit colinda „Pleacă Lina la fîntînă" în ținutul Braşovului 477

RECENZII

Schweizer Volksmärchen. Herausgegeben von Robert Wildhaber und Leza Uffer, Düsseldorf—Köln, Eugen Diederichs Verlag, 1971, 280 p. *(Ion Taloş)* 489

Folklore and Folklife. An Introduction. Edited by Richard M. Dorson, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1972, 561 p. *(Cornelia Belcin)* 491

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 18 1973 N° 6

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

RADU NICULESCU — Ovid Densusianu et l'actualité de l'exégèse de ,,Mioritza'' 431

IOANA IONESCU-MILCU — L'Ethnoyatrie. Considérations théoriques et méthodologiques 455

PAUL SIMIONESCU — Réminiscences mythologiques. Significations d'un ancien culte de l'eau 465

MATÉRIAUX

CONSTANTIN ZAMFIR — Aspects de la modalité de diffusion de la colinda ,,Pleacă Lina la fîntînă'' dans la contrée de Braşov 477

COMPTES RENDUS

Schweizer Volksmärchen. Herausgegeben von Robert Wildhaber und Leza Uffer, Düsseldorf—Köln, Eugen Diederichs Verlag, 1971, 280 p. *(Ion Taloş)* 489

Folklore and Folklife. An Introduction. Edited by Richard M. Dorson, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1972, 561 p. *(Cornelia Belcin)* 491

Rev. ethn. et folkl. Tome. 18, n° 6 p. 429—494 Bucarest, 1973

STUDII

OVID DENSUSIANU ŞI ACTUALITATEA EXEGEZEI *MIORIŢEI*

RADU NICULESCU

Că în ansamblu opera, diversă şi bogată, lăsată de Ovid Densusianu ocupă un loc de seamă în istoria culturală românească a secolului nostru este un fapt.

Dar configuraţia netă a meritelor sale, sensul contribuţiilor aduse în diversele domenii pe care le-a ilustrat rămîn încă, în bună măsură, de precizat. Ceea ce intră dealtfel, cumva, în firea lucrurilor ; abia perspectiva timpului, îngăduind o privire mai cuprinzătoare, mai bine informată şi totodată mai pertinentă — ca ajutată de testarea socială în durată a valorilor —, este cea care poate înlesni o judecată cumpănită şi senină, liberă de incidenţe subiective.

Prin volum, varietate, fervoare şi — adesea — fineţe, cercetările întreprinse de Ovid Densusianu asupra culturii populare (româneşti şi străine)[1] ocupă în ansamblul operei sale de filolog, folclorist, profesor, un loc atît de însemnat încît evaluarea lor judicioasă, încă neînfăptuită pînă azi, ar reclama de drept o lucrare de proporţii mari ; lucrare necesară nu numai întru mai dreapta cinstire a memoriei învăţatului, ci şi întru mai completa şi clara conştiinţă de sine a cercetării etnologice româneşti.

În ce ne priveşte, vom încerca să definim meritul şi durabilitatea concluziilor degajate de cercetările lui Densusianu pe o temă restrînsă şi relativ bine circumscrisă de autorul însuşi în cadrul propriei opere, temă care, în plus, îşi păstrează şi astăzi o actualitate de prim plan, « *Mioriţa* ».

În capitolul purtînd acest titlu din *Viaţa păstorească* [2], carte elaborată pe temeiul experienţei a mai bine de două decenii de cercetări, de teren şi, mai cu seamă, de « laborator », Densusianu construieşte (simultan

---

[1] Vezi I. Muşlea, *Ovid Densusianu folclorist*, în ,,A.A.F.'', V (1939), p. 1—6 ; M. Pop, *Cercetările interdisciplinare şi studiile de poetică şi stilistică în teoria folcloristică a lui O. Densusianu*, în ,,R.E.F.'', 11 (1966), nr. 5—6, p. 443—450 ; M. Bucur, *Ovid Densusianu*, Bucureşti, 1967.

[2] O. Densusianu, *Vieaţa păstorească în poesia noastră populară*, II, Bucureşti, 1923. Utilizăm ed. a II-a, 1943. Din raţiuni de economie de spaţiu, toate citatele şi menţiunile din *Viaţa păstorească* se vor referi — cînd nu se indică în mod expres pagina — la p. 98—143, 187—203 ale acestei ediţii.

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 6, p. 431—453, Bucureşti, 1973

cu eforturile paralele, în parte divergente, ale lui Dimitrie Caracostea [3], elev şi, nu mai puţin, emul) una din temeliile interpretării moderne riguroase a *Mioriţei*. Vederile sale teoretice, recomandările de metodă, *procedura* metodică însăşi, ipotezele, demonstraţiile şi concluziile înfăţişate — unele juste şi probabil definitive, altele neîntemeiate — îşi menţin *toate* preţul lor şi astăzi, nu numai pentru cunoaşterea *Mioriţei* ca atare, ci şi pentru metodologia şi — în genere — epistemologia cercetărilor de cultură populară.

Totodată, Densusianu este şi autorul primului corpus al temei. În apendice la *Viaţa păstorească*, Densusianu republică textele — extrase din periodice sau din colecţii tipărite — a 41 de variante ale baladei (21 de texte) şi ale colindei *Mioriţa* (20 de texte), cărora le adaugă şi menţiunea variantelor Alecsandri şi G. Dem. Teodorescu (nereproduse, ,,deoarece destul de cunoscute''), ceea ce ar alcătui un corpus virtual net de 43 de texte.

Cercetarea realizată de Densusianu — spre deosebire de demersul lui Caracostea, mai mult analitic, geografic, istoric şi, în genere, inductiv — este mai degrabă sintetică, filologică şi deductivă.

Principiile pe care le recomandă spre călăuzirea cercetării sînt foarte sănătoase. Astfel textului folcloric se cuvine să i se recunoască totdeauna cel puţin o dublă semnificaţie : *documentară* şi *estetică* ; culturalul, socialul, artisticul trebuie să se regăsească aşadar — şi anume în această succesiune ordinală —, indisociabil, în cercetarea de folclor. În ordinea artisticului însuşi, valorile elaborate sînt inegale. Există ,,cîntece deosebindu-se de altele prin mai multă poezie, printr-o formă artistică'', ,,nestemate ale poeziei noastre populare'' etc. (De notat totuşi că problemele inegalităţii valorice a variantelor unui aceluiaşi tip nu primesc — în acest context — un tratament *teoretic* explicit pe măsura importanţei lor [4].)

Abordarea tematică a *Mioriţei* se face prin construirea unor vecinătăţi repertoriale specifice : *Mioriţa* este raportată în primul rînd la răspîndita elegie *Ciobănaş de la miori* [5]. În strategia expunerii lui Densusianu, *Ciobănaşul* ocupă o poziţie analoagă celei pe care, în propria-i demonstraţie, Caracostea o rezervă « testamentului păstorului » (regăsibil — sublinia el, precum se ştie — şi în folclorul armânilor etc.) [6]. Dar argumentaţia şi chiar sugestia genetică privind cele două serii de texte, atît de viu prezente la Caracostea, la Densusianu lipsesc. Densusianu se mulţumeşte doar să constate — perfect justificat dealtfel — similaritatea motivică şi de « punct de vedere ». În ambele cîntece el desluşeşte o aceeaşi concepţie şi o aceeaşi atitudine la erou. Fundamentală în amîndouă seriile de texte îi apare — şi acesta rămîne bun definitiv cîştigat pentru critica *Mioriţei* — ,,stăpînirea de sine a eroului'', faptul că ,,trecerea de la viaţă la moarte este privită cu gîndul liniştit [...] fără sentimentul de groază în faţa ei, fără tînguiri". Apoi ambele cîntece îi par a exprima, evident, ,,dragostea ciobanului pentru tot ceea ce este strîns legat de viaţa lui".

---

[3] V. studiile privind *Mioriţa* (1915—1941), reeditate (D. Şandru) în D. Caracostea, *Poezia tradiţională română*, Bucureşti, 1969, I, p. 5—296 ; II, p. 224—226.

[4] V. riposta lui Caracostea, *op. cit.*, I, p. 17—18, 169, 192—194 etc.

[5] Densusianu deţine prioritatea relevării interesului *Ciobănaşului* (v. *Din lirica populară românească*, în ,,*Vieaţă nouă*'', VI (1911), p. 231—232). În 1912, Iorga semnala şi el, exagerînd, *Ciobănaşul* ca ,,variantă a *Mioriţei*''. Vezi (şi pentru opiniile-i proprii, nuanţate) Caracostea, *op. cit.*, I, p. 126—154.

[6] Caracostea, *op. cit.*, I, p. 199—201 etc.

În sfîrşit, în ambele, remarcă Densusianu, transpare convingerea — cel puţin *poetică*, am zice, dar atare ambiguitate nu pare să-i fi reţinut atenţia — că un raport de rezonanţă leagă activ stîna, muntele, cosmosul, de firul existenţei păstorului. Din toate acestea Densusianu conchide că atît *Ciobănaşul* cît şi *Mioriţa* se constituie ca manifestări ale unei ,,concepţii unitare de panpsihism, cu o coloratură specială în genul ei, dar caracteristică [...] ca expresiune sufletului păstoresc". Observaţie îndreptăţită şi importantă. Cu toate că, precum sugeram, Densusianu nu pare să-şi pună, totuşi, problema măsurii şi nici a momentului în care atare ,,panpsihism de poezie pastorală" va fi tradus — cît şi cînd, în ce faze ale mentalităţii şi, respectiv, ale istoriei celor două cîntece — convingeri cosmologice şi — cît şi cînd — numai încărcătură afectivă de simplă retorică folclorică.

Vădit, unul din obiectivele urgente ale oricărei cercetări asupra temei mioritice trebuie, după Densusianu — ca şi, sincron, după Caracostea [7] —, să fie ,,reconstituirea aspectului originar" al *Mioriţei*, dincolo de ,,forma pe care i-a dat-o Alecsandri". Operaţie ingrată, la care cel mult ne pot ,,ajuta, întrucîtva, variantele culese din popor fără alterări". *Concepţia* generală asupra *Mioriţei* ca elaborat poetic este în ansamblu pătrunzătoare şi justă.

În ciuda faptului vădit al precumpănirii componentului liric, fundamental *Mioriţa* îi apare lui Densusianu ca plăsmuire *epică*. Subliniere preţioasă, deoarece, nu o dată, caracterul epic al textului a fost, fie explicit, fie tacit, subestimat [8]; ceea ce, între altele, a putut favoriza îngustarea păgubitoare a domeniului discuţiei (centrarea multora din comentatori pe « testamentul ciobanului », pe reacţia eroului gîndit ca eu liric etc.).

Densusianu respinge însă, se înţelege, tendinţele de supralicitare a vocaţiei epice a *Mioriţei*, infirmă categoric credinţa romantică profesată cîndva (fără a numi pe cineva, are totuşi în vedere, desigur, nu atît consideraţiunile lirice lansate de un Alecu Russo, cît opiniile de ambiţie ştiinţifică ale propriului său tată, Aron [9]), credinţă potrivit căreia *Mioriţa* va fi fost vestigiu al unui presupus dispărut ,,ciclu închegat" de epică păstorească ; nici o probă materială nu poate fi produsă în favoarea unei atare supoziţii ; mai mult — insistă Densusianu —, ,,de nicăieri nu ne vin dovezi pentru existenţa de cicluri mari epice la noi".

De altă parte, Densusianu examinează pe îndelete totuşi aspectele *lirice* esenţiale ale *Mioriţei*. În alcătuirea acesteia el identifică ,,mai multe straturi" de factură lirică aşternute solidar peste nucleul epic de origine —

---

[7] Idem, *op. cit.*, I, p. 32—33.

[8] Bunăoară S. Puşcariu : epicul *Mioriţei* e ,,aproape fără nici o importanţă", *Istoria literaturii române. Epoca vechie*, Sibiu, 1930, p. 5.

[9] Cu toate că, ciudat, tot în *Viaţa păstorească*, într-un context mai liric, Densusianu îşi asumă cumva teza combătută : ,,Oare *Mioriţa* nu ne face impresia că e rămăşiţă a unei epopei păstoreşti bine reprezentată la noi mai de mult? Prin decăderea vieţii ciobăneşti, această producţiune epică [...], de la o vreme, a trebuit să rămînă în umbră" etc. (p. 179).

conflictul tragic dintre păstori, „pizma", „fond propriu" al *Mioriței*. Efortul critic este orientat către demonstrarea caracterului de *topoi* al fenomenalității acestor nivele lirice.

Densusianu demonstrează astfel, concludent, autonomia motivului « oii năzdrăvane », implicațiile etnografice semnificative ale acestuia (credința în caracterul sacru al oii, rolul de *augur* al oii la armâni etc.).

La rîndu-i, motivul « plîngerii oilor » la moartea stăpînului este demonstrat a fi un loc comun cu răspîndire europeană tradițională (repere : Vergilius, folclorul Corsicii, specimene diverse de tradiție românească și armână). La fel, motivul « dorinței de îngropăciune la stînă ».

Autonomia motivului « maica bătrînă » — motiv alogen încorporat tardiv, spune Densusianu, anume din voința de a spori tensiunea lirică a contextului — este și ea dovedită multilateral, atît prin semnalata sa circulație independentă (M. Gaster, S. Fl. Marian) sub formă de colind sau de baladă, cît și prin aceea că elemente constitutive ale motivului (*Fețișoara lui/Spuma laptelui/etc.*) se regăsesc în lirică. Motivul « căutării unei ființe dragi pierdute » are, de altminteri, răspîndire europeană — se invocă paralele neogrecești (Gaster), slave, franceze.

În sfîrșit, anunțarea figurată, către cei apropiați, a « morții ca nuntă », se arată a fi — dezvoltă Densusianu sugestii din Gaster — în egală măsură și ea loc comun în diverse tradiții europene (franceză, corsicană, armână etc.).

Remarcabilă este sublinierea repetată, de către Densusianu, a caracterului flagrant precreștin, păgîn, al tuturor motivelor descrise și mai cu deosebire al « îngropăciunii la stînă »[10].

Cu unele mărunte rezerve de ordinul detaliului, putem afirma că toate acestea sînt contribuții ferme, ireversibile, la înțelegerea adecvată — mai precis, *relativizantă* — a *Mioriței*.

Iar faptul că, în această legătură de idei, Densusianu *evită* să se amestece în disputa angajată în jurul fatalismului — devenit de o sută de ani încoace, nu fără justificări, obsesie a cvasitotalității comentatorilor *Mioriței* —, faptul că astfel el califică implicit problema ca non-pertinentă[11], presupune într-un fel o exagerare a simplității chestiunii. Și totuși, nu este mai puțin adevărat că eleganța cu care Densusianu trece peste abisurile deja săpate de comentatori încă în anii 20 în subtextul *Mioriței* se constituie, în mod *obiectiv*, ca o discretă invitație la readucerea problemei « destinului mioritic » la proporții rezonabile.

Întorcîndu-ne la problematica epicității *Mioriței* în viziunea Densusianu, se cere subliniat că el remarcă în mod repetat diversitatea, în corpus, a „explicațiilor omorului" : în unele variante ciobanul este ucis pentru că mai bogat, în altele pentru că „mai voinic" sau pentru că „străin".

---

[10] Insistența lui Densusianu — deși recent incriminată — e îndreptățită. Atît prin implicațiile rituale vădite ale textului, cît și prin faptul — incidental — că, deși lipsită de sens eschatologic, *Miorița* va fi putut fi, începînd cu finele anilor 20, obiect de manipulări ideologice tocmai în atare sens arbitrar.

[11] A. Fochi, *Miorița. Tipologie, geneză, circulație, texte*, București, 1964, p. 157—158.

Dimpotrivă, o condiţie echivocă din punct de vedere epistemologic îşi asumă îndelunga zăbovire a autorului asupra « referentului », istoriceşte gîndit, al baladei [12].

Pe de o parte, aşa cum releva pe bună dreptate A. Fochi [13], Densusianu este primul dintre exegeţii *Mioriţei* care uzează pe larg, cu erudiţie eficientă şi cu sistemă, de documentaţie istorică şi paraistorică (de la elemente de lexic şi etimologie sanscrită, de la *Biblie* şi Strabo, pînă la documente de strînsă referinţă românească din colecţia Hurmuzaki) cu scopul mărturisit de a atesta realitatea şi varietatea istorică certă a conflictelor pastorale, eventual sîngeroase, precum şi statutul social *sui generis* al păstorului.

Oportunitatea, ba chiar *necesitatea*, unei asemenea proceduri se află în afara oricărei discuţii. Este limpede că numai în felul acesta examenul logic îşi poate găsi confirmări în ceea ce priveşte supoziţiile referitoare la plauzibilul istoric al unor incidente tip *Mioriţa*. Pe de altă parte, atare insistenţă pe ,,referinţa'' istorică — gen de insistenţă ce poate explica, pînă la un punct, exasperarea şi excesele de sens contrar ale lui Caracostea — este susceptibilă însă să altereze atît natura de *elaborat poetic* a obiectului, cît şi ordinea de priorităţi în analiza acestuia.

Că atare risc nu este doar simplă posibilitate teoretică o dovedeşte faptul că întreaga argumentaţie istorică se construieşte la Densusianu, convergent, în scopul demonstrării caracterului de ,,document de transhumanţă'' al *Mioriţei*, iar nu — cum ar fi fost firesc — de a sluji, prin ,,documente de transhumanţă'' istorice, hermeneutica textului. Atît alcătuirea de ansamblu a studiului, cît şi cutare polemică minoră cu Caracostea (este sau nu logic ca ciobanul, în transhumanţă fiind, să pretindă totuşi înmormîntare la stînă?) marchează aşezarea accentului nu pe problematica lăuntrică a poemului folcloric, ci pe prezumtiva clasă de evenimente istorice pe care ar oglindi-o.

Astfel, pe de o parte, întîlnim aici palpabil o anume sferă de preocupări care prin caracterul lor substanţial şi minuţios fac şi mai izbitoare rarefierea şi vagul ,,analizei estetice''. Deşi preconizată, aceasta se limitează la caracterizări generale. Pe de altă parte, în plan metodologic, asistăm la spectacolul desfăşurării efectelor negative ale cantonării spiritului, subtil şi viguros, al autorului în cercul rigid al unor ipoteze devenite prejudecăţi; ipoteze precum presupusul caracter eminamente păstoresc al civilizaţiei româneşti tradiţionale, valoarea axială pentru aceasta din urmă a transhumanţei (idee germinată, cumva, la Alecsandri şi care prospectiv anunţă deja *Spaţiul mioritic* al lui Blaga) sau ideea « capodoperei » concepute de el ca produs *necesar* al mediului pastoral strămoşesc (spre pildă, nici una din variantele *Mioriţei* de care dispune nu îl mulţumeşte, toate i se par a fi fost ,,transmise cu multe întunecări ale inspiraţiei la care a ştiut să se înalţe un suflet ales de poet al munţilor noştri'').

Obiectivul lui Densusianu rezidă, concret, în demonstrarea faptului că balada oglindeşte un incident de transhumanţă petrecut aievea pe drumurile pastorale, în speță pe căile turmelor dinspre Transilvania către Moldova. Argumentele, pornind de la date istorice generale (realitatea, importanța cantitativă și unele efecte sociale ale transhumanței, toate atestate documentar), sînt de natură logică (ungureni, cu turme opulente, trecînd la răsărit și miazăzi de Carpați îi vor fi stîrnit pe localnici, de unde incidente, iar mai apoi balada) și geografică, deși fără minuția analizelor lui Caracostea (se invocă marea răspîndire a *Mioriței* în Moldova — scenă a incidentului, după Densusianu — și în Transilvania — obîrșie a victimei, presupune Densusianu —, precum și relativa platitudine a variantelor din Muntenia, împrejurarea care ar atesta îndepărtarea de prezumtivul centru de difuziune al temei).

---

[12] ,,Istorismul'' lui Densusianu e aici ambiguu. Istoria îl preocupă nu atît ca proces global ori ca istorie a textelor, cît ca suport al *referentului*. Caracostea a intuit-o şi — în principiu — i-a opus, ,,categoric, necesitatea de a privi creaţiunile populare în primul rînd ca poezie'', *op. cit.*, I, p. 18.

[13] A. Fochi, *op. cit.*, p. 156.

Ceea ce putem spune, în replică, încă de pe acum este că în ciuda convingerii ferme nutrite de Densusianu legarea *Mioriței* de fenomenele istoricește reale ori numai presupuse ale transhumanței nu este — cum vom vedea — nici necesară, nici suficientă pentru explicarea baladei și a genezei ei. Desigur, împrejurările transhumanței — pe cît le știm — pot fi socotite ca prielnice generării unor tensiuni interumane precum cele evocate în *Miorița*, ceea ce ar putea legitima supoziția că sensibilitatea la baladă și disponibilitatea la vehicularea ei vor fi fost comparativ mai accentuate înlăuntrul mediului păstoresc transhumant decît în afara lui sau că păstorii transhumanți vor fi fost, poate mai mult decît alții, purtătorii, vectorii, difuzorii *Mioriței*. Dar a consubstanțializa *Miorița* și *transhumanță* este, învederat, o greșeală, în primul rînd din pricini legate de *realitatea textului*. Textele *Mioriței* nu confirmă implicarea transhumanței. Densusianu este însă atît de profund atașat de propria-i idee încît nimic nu îl poate determina să o abandoneze. În consecință, urmărirea analizei raportului *Miorița*/transhumanță la Densusianu poate avea sensul și folosul unei lecții de *epistemologie aplicată* „à rebours”.

Așa cum Densusianu însuși constată după o succintă analiză a corpusului, variantele *Mioriței* dau cele mai felurite (și mai contradictorii) indicații în privința cadrului desfășurării epice. Nicăieri vreun indiciu care să trimită, inechivoc, la transhumanță. „Direct, prin urmare — conchide Densusianu —, *nu* [subl. ns.] se vorbește în *Miorița* de migrațiuni păstorești care să fi pus în contact ciobani din ținuturi depărtate”. Fără a se preocupa de semnificația unei atare stări de lucruri — din moment ce este inutilă, ba chiar dăunătoare, ipotezei transhumante —, Densusianu, schimbînd unghiul, are sentimentul a fi găsit totuși o soluție : „aceasta nu ne împiedică — zice — să privim *Miorița* ca pe un ecou al mișcărilor de transhumanță cît timp am văzut cum că pe unul din ciobani îl înfățișează ca venit din altă parte, ca « străin »”.

Or « străinul » nu poate fi, după opinia lui Densusianu, decît un « ungurean », un cioban venit din Transilvania. Cu toate că din cele 43 de texte ale corpusului său numai două menționau că ciobanul este de fel din Transilvania, Densusianu își spune răspicat credința : „ciobanul dușmănit în *Miorița* era un ardelean”. Spre a-și susține teza, în condițiile neprielnice pe care i le oferă corpusul, Densusianu recurge la argumente exterioare. Ciobanul-victimă nu poate fi decît transilvănean deoarece, „așa cum e cunoscut din numeroase izvoare mai vechi ori mai nouă, la transhumanța spre cîmpiile Moldovei ori Țării Românești luau parte mulți ciobani din Ardeal”. Pe această primă conjectură se înalță apoi alte supoziţii. Astfel, ,,cei ce veneau din Ardeal, în vremile de înflorire a păstoritului acolo, erau cunoscuţi prin turmele lor bogate şi în acelaşi timp *ne putem închipui* [subl. ns.] cum ei dădeau impresia de oameni zdraveni, voinici''. De unde, ,,o altă deducţiune'' : ,,ciobanul care e înfăţişat [în *Mioriţa* — n.n.] în contrast cu ceilalţi [. . .] poate fi identificat cu aceia care treceau cu turmele lor din Ardeal, poate fi privit ca un ungurean''. Ca argument peremptoriu, autorul invocă numărul important de strigături satirice, mai cu seamă din Muntenia, îndreptate, fără amenitate, împotriva « ungurenilor », precum şi, de altă parte, absenţa, din Transilvania, a unor strigături ostile ciobanilor de dincoace de munţi, confirmare a faptului că transhumanţa se făcea numai dinspre Transilvania către sud şi est.

Pentru ca teza identităţii « ungurene » a ciobanului-victimă să fie credibilă era însă nevoie, de bună seamă, ca originea ciobanilor agresori să fie alta decît transilvăneană. ,,Aceştia, zice Densusianu, ar putea fi ori din Muntenia, ori din Moldova''. Dar, dezamăgire. *Nici una* din cele 43 de variante disponibile, constată Densusianu, nu dă vreo indicaţie cît de cît palpabilă care să concorde cu ipoteza enunţată. Desigur, varianta Tocilescu, vag, vorbeşte totuşi ,,de nişte *poenari*''. Dar în legătură tocmai cu aceşti ,,poenari'' Densusianu se străduise, doar cu cîteva pagini mai înainte, să demonstreze că ar fi vorba de o indicaţie vizînd Mărginimea, Poiana Sibiului. Ceea ce — dacă lucrurile ar sta într-adevăr aşa — ar contrazice din nou ipoteza iniţială, conflictul opunînd de astă dată ardeleni contra ardelean.

Deşi teza « ungureniei » necesare a ciobanului-victimă ar fi trebuit să-şi fi verificat deja precaritatea prin analizele mai sus pomenite, Densusianu acordă un spaţiu larg demonstrării, în continuare, a raţiunilor pentru care s-ar cere să presupunem că, în arhetipul variantelor Alecsandri, G. Dem. Teodorescu şi *Fîntîna Blanduziei*, ciobanul-victimă va fi fost nu moldovean, precum în textele aievea, ci *anume* ungurean. Pricina substituirii va fi fost, zice Densusianu, că un moldovean agresor şi un ungurean victimă vor fi alcătuit o configurare a situaţiei care va fi ,,jicnit sentimentele locale'', moldovene. În consecinţă ,,amorul propriu provincial'' va fi inversat rolurile.

De o insistenţă similară, susţinută cu informaţii minuţioase şi nu lipsite de interes, se bucură şi problema, la fel de măruntă, a identităţii ,,vrînceanului'' din varianta Alecsandri.

Pe baza schelăriei de ipoteze privind *în principiu Mioriţa* şi transhumanţa, Densusianu înalţă un eşafodaj secundar de supoziţii pe tema aceluiaşi raport, dar *în istorie.* Astfel, ,,bogăţia în oi a celor din Ardeal putem presupune că a trebuit să impresioneze cu deosebire şi să fie rîvnită de cei de dincoace cînd aceştia vedeau păstoritul lor relativ scăzut în lupta cu împrejurări potrivnice''. Ceea ce este perfect plauzibil. Deşi corelarea univocă a unei atare posibile stări de spirit cu geneza *Mioriţei* nu poate fi, numai prin aceasta, socotită ca avînd suficient temei. Dezvoltîndu-şi presupunerile, Densusianu adaugă totuşi : ,,ştim că în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, ca şi mai tîrziu, biruri grele apăsau în Principate asupra celor care aveau oi, că turmele lor erau dijmuite pentru a spori vistieria ori a fi date în dar turcilor, cum şi expuse la prădăciuni în vremurile tulburi, așa că ciobanii de dincolo își vedeau atunci avutul lor rămas în urma aceluia al ardelenilor care își treceau oile peste munți și era firesc ca ei să-l privească cu un fel de gelozie”. Așadar, mai precis, „conflictul din *Miorița* am putea admite că ne duce spre asemenea stări de lucruri și atunci am putea presupune că și geneza baladei ar fi de fixat prin secolele al XVI-lea sau al XVII-lea”. Și așa mai departe.

Fără a mai fi nevoie, credem, de a reveni asupra celor de mai sus, socotim că apare îndeajuns de deslușit felul lax și curat arbitrar în care Densusianu, în cazul *Mioriței*, își conduce demonstrațiile, toate predeterminate de teza *a priori* a importanței covîrșitoare a transhumanței.

Se înțelege, rea nu este în sine referința, fie și insistentă, la migrațiile pastorale. Uneori, atare insistență ajunge să dea chiar roade interesante. Astfel, pornind de la ipoteza transhumanței, Densusianu ajunge să identifice în ținuturile apusene ale Moldovei de jos o zonă de pulsație mai intensă a folclorului păstoresc și, implicit, a *Mioriței*. Intuiția sa operează în acest caz cu o uimitoare precizie (cu atît mai remarcabil cu cît argumentele faptice nemijlocite pe care se sprijinea erau mai incerte: informații fragmentare cu privire la circulația *Mioriței* și prezența prin părțile Tecuciului — de fapt, anemic atestată — a legendei petelor din lună ca reprezentînd un cioban ucis, ciobanul ucigaș, frate al său, și oaia năzdrăvană care dezvăluie uneltirea) cercetări amănunțite ulterioare întreprinse de I. Diaconu și reluate, după 1955, de A. Fochi[14] vor confirma materialmente, și abundent, că zona Vrancei reprezintă incontestabil un focar de circulație intens și, posibil, de expansiune, a *Mioriței*-baladă.

Căzută sub imperiul unor ipoteze tiranice, intuiția își poate pierde însă eficacitatea. Dogma transhumanței duce astfel, în cazul lui Densusianu, la eschivarea obstinată a tuturor elementelor neconvenabile premisei stabilite, la supralicitarea argumentelor și la ignorarea sau bagatelizarea aspectelor neutre inutilizabile pentru susținerea cauzei. Așa se face că, deși Densusianu repereează în studiul său — cu admirabilă perspicacitate — totalitatea articulațiilor esențiale ale *Mioriței*, paradoxal, pe majoritatea dintre acestea — și poate pe cele mai semnificative — fie le desconsideră, fie le interpretează (și nu fără a forța uneori lucrurile) exclusiv în sensul tezei ce se cere ilustrată.

Astfel, Densusianu bagă de seamă, scoate chiar în evidență, că „pricina pentru care [ciobanul-victimă — n.n.] este pizmuit, *nu* [subl. ns.] este arătată în unele variante”; tîlcul unei asemenea omisiuni nu pare însă a-i atrage atenția; se bucură de îndată, cu optimism teleologic, că „alte variante nu uită să ne-o spună, cum era și firesc, pentru că altfel ar fi lipsit unul din elementele esențiale ale baladei în legătură cu împrejurările proprii vieții păstorești” (e limpede; balada se justifică doar în măsura în care reproduce unele, *anume*, împrejurări de branșă, socotite de cercetător ca definitorii).

Densusianu a fost frapat, precum arătam deja, de faptul că „majoritatea variantelor îl prezintă pe cioban ca străin, indicație prețioasă pentru că arată hotărît că dacă unul din ciobani este pizmuit de ceilalți este pentru că era din altă parte”. Atare indicație s-ar fi cuvenit, desigur, cercetată mai îndeaproape. Densusianu preferă însă din păcate să se lanseze în demonstraţiile sale, de ne apărat, privitoare la presupusa antinomie originară ungurean/moldovean.

---

[14] I. Diaconu, *Ținutul Vrancei*..., I, București, 1930; A. Fochi, *op. cit.*, p. 147.

Mai mult de patru cincimi din variantele corpusului Densusianu îi înfăţişează pe ciobanii agresori ca *fraţi*, *veri primari*, *fraţi de cruce*. Densusianu, evident, înregistrează faptul, dar îl expediază rapid, declarînd că este vorba de un pur ornament, de un adaos tîrziu, ,,clişeu des întrebuinţat", dat fiind că ,,stabiliri de raporturi (de rudenie) între personaje epice sînt obişnuite în literatura populară".

Toate variantele corpusului pun în scenă cel puţin trei agresori, iar cîteva variante vorbesc de şapte, opt sau nouă. Şi acesta este însă ornament, ne asigură Densusianu. E vorba ,,de numere convenţionale din poezia noastră populară". Dealtfel, ,,este în obiceiul poporului de a mări numărul celor amintiţi în cîntece". Drept urmare, lui Densusianu i se pare posibil ,,ca primele versiuni ale baladei să fi pomenit la origine numai de *doi* [subl. ns.] ciobani". Iar aceşti doi vor fi fost, natural, ,,un moldovean şi un ungurean". Aceasta, deoarece — generalizează fără acoperire Densusianu — ar fi ,,în spiritul poporului [. . .] să prezinte neînţelegerile, conflictele, numai între două părţi, să pună faţă în faţă pe doi care se duşmănesc".

Prelungind firul aceleiaşi argumentări, Densusianu anulează apoi semnificaţia intrinsecă a faptului că agresorii alcătuiesc *grup*, iar ciobanul-victimă este unul singur. Pentru Densusianu sensul acestei precizări — care, repetăm, este prezentă în *toate* textele corpusului — nu ar fi decît acela de a întări cele deja afirmate despre presupusa înclinaţie folclorică către reducerea configuraţiei conflictelor la o dispută de doi. Pentru Densusianu «grupul» se justifică numai prin aceea că prezenţa sa operează ,,doar două distincţiuni, nu trei : de o parte ciobanul «străin» sau cum i se mai zice, de altă parte ceilalţi, făcînd la un loc o ceată" ; ceea ce are iarăşi darul de a ne îngădui ,,să ne închipuim că în forma ei primitivă balada anunţa conflictul vorbind de un cioban ungurean şi de unul moldovean, fără alt adaus"[15].

În sfîrşit, faptul că versiunea colindă, transilvăneană, a *Mioriţei* nu are, vizibil, nimic a face cu aspecte interpretabile în sens transhumant explică în bună parte indiferenţa lui Densusianu în ceea ce o priveşte. Pentru el, balada, născută în Moldova meridională, va fi generat apoi toate versiunile ei regionale, inclusiv colinda, versiuni şi grupuri de variante din ce în ce mai sărace şi mai palide pe măsura îndepărtării de presupusul centru de iradiere. ,,Schimbată în colindă, numai în cîteva versiuni scăzute şi monotone [. . .], Mioriţa arată alterări, abateri de la caracterul ei primitiv". Densusianu nu ignoră posibilitatea pornirii, în elucidarea cazului *Mioriţa*, de la versiunea colindă, dar respinge o atare posibilitate : ,,nu plecînd de la colinde — cum s-au gîndit unii — s-ar putea explica balada, ci invers", pentru că ,,altfel nu s-ar putea explica întunecările, incoerențele și lipsa de viață în general ce caracterizează variantele de colindă ale *Mioriței*".

---

[15] În realitate, variante care confruntă doar *două* personaje (agresor, victimă) există. Vom cita noi înşine, mai jos, atare texte. Problema e însă nu aceasta, ci cea a *semnificaţiei* cuantificării agresorului (singular/multiplu). În ,,absolut" — absolut generat de inaccesibilul protoistoriei *Mioriţei* —, ipoteza conflictului între *mai mulţi* şi *unul*, chiar în versiunea iniţială, e mai verosimilă pentru că logic şi afectiv mai eficientă. Iar dacă ar fi să stăruim pe diafanul tărîm al ipotezelor genetice, i-am contraargumenta lui Densusianu cu cîntece bătrîneşti din ,,saga luptei antiotomane", unde eroul (eroii) luptă totdeauna cu *mai mulţi*, ş.a.m.d.

Densusianu era — nici vorbă — dezavantajat, în epocă, de paupertatea fondului documentar de care putea dispune. Avea sub ochi doar 20 de variante ale colindei și nu dispunea nici măcar de o schiță cît de aproximativă de tipologie a versiunii transilvănene. Dar, chiar și în aceste condiții, receptivitatea sa nulă la valoarea *pentru cercetare* a versiunii - colindă a *Mioriței* atestă nu numai o anume manieră eminamente filologică [16] de abordare a folclorului, dar și o discriminare tranșantă operată în paguba a tot ceea ce putea periclita stabilitatea ipotezei transhumanței.

Cercetările asupra *Mioriței* întreprinse de Caracostea (paralel cu Densusianu, apoi continuate încă mulți ani după apariția *Vieții păstorești*), precum și marea monografie a lui A. Fochi au infirmat între timp tezele lui Densusianu cu privire la *Miorița-colindă*, au demonstrat marea vivacitate a acesteia în practica folclorică, varietatea și stabilitatea ei tipologică, caracterul ei arhaic. Dealtfel, însuși faptul în sine al pronunțatei varietăți tipologice distribuite stabil în spațiu înseamnă, în cazul unei specii ceremonial-rituale precum colinda, cu mare constanță repertorială și structurală, o dovadă implicită de vechime considerabilă *in situ*. Aceasta, în contrast cu relativa uniformitate a versiunii baladă și cu inflexiunile ei semantice relativ moderne [17]. În aceste condiții ipoteza genetică a lui Densusianu, elaborată cu și prin eludarea versiunii colindă a *Mioriței*, apare astăzi ca fiind cel puțin improbabilă. Dar nu numai atît. Ignorarea, programatică, a colindei a îngustat înseși șansele înțelegerii de ansamblu a *Mioriței* ca elaborat poetic. Vom încerca să demonstrăm acest lucru procedînd, în cele ce urmează, la o scurtă analiză, în sine, a *Mioriței-colindă*.

Nu înainte însă de a conchide asupra contribuției lui Densusianu la cunoașterea *Mioriței*.

Meritele cercetării lui Ovid Densusianu se întrețes contradictoriu. Ea este în primul rînd un inventar pătrunzător, de exemplară densitate, al claselor de probleme implicate de tema mioritică. Atît prin ceea ce formulează explicit, cît și prin ceea ce sugerează. Este așadar un compendiu al problematicii mioritice, bogat în sugestii, purtător totodată de soluții definitive — credem — pentru un număr de chestiuni importante privind înțelegerea textelor. Nici una din cercetările întreprinse ulterior nu va putea face abstracție de Densusianu și nu se va putea sustrage obligației de a trata măcar parte din problemele semnalate de el. Aprobarea cu care a fost primit în epocă acest studiu — ca și, în ansamblu, *Viața păstorească* — este explicabilă și totodată revelatorie [18].

---

[16] Cf. O. Bîrlea, *Cîteva considerații asupra metodei filologice în folcloristică*, în ,,R.F.", 2 (1957), nr. 3; *Miorița-colindă*, în ,,R.E.F.", 12 (1967), nr. 5, p. 33. V. și G. Habenicht, *Povestea ciobanului care și-a pierdut oile*, în ,,R.E.F.", 13 (1968), nr. 3, p. 236.

[17] A. Fochi, *op. cit.*, passim; O. Bîrlea, *Miorița-colindă*..., p. 342.

[18] Iorga nota recenzînd *Viața păstorească*: ,,În special e aprofundat studiul, plin de vederi ingenioase, cu privire la adevăratul caracter și la originile *Mioriței*" (,,Revista istorică", X (1924), nr. 7—9, p. 276). La rîndu-i, I. Șiadbei scria: ,,Interpretarea dată *Mioriței*, pe baza tuturor variantelor cunoscute, este, în afara unor mici detalii, convingătoare" (,,Viața românească", XV (1923), nr. 11, p. 367). Rezervele pe care ni le poate suscita azi cartea dezvăluie atît evoluția cunoașterii obiective a materialului mioritic, cît și evoluția spiritului critic și a criteriilor acestuia. În epocă, reacția cea mai lucidă e cea a lui Caracostea (cf. *op. cit.*, p. 167—194), la ale cărui concluzii, în genere, aderăm.

Pe de altă parte însă, studiul lui Densusianu comportă în plan epistemologic trei principale erori, regretabile dar pline de învăţăminte pentru orice cercetare de folclor. Una din ele este încercarea, fără şanse, de a impune unui material de cultură vast, contradictoriu, plurideterminat, o ipoteză explicativă şi genetică unică, *a priori*. O altă eroare rezidă în abordarea în spirit excesiv filologic a unor fenomene de cultură tradiţională care reclamă un tratament folcloristic ireductibil (cercetări de circulaţie, ,,biologie'' de gen etc.) ; stăruinţa cu care, spre pildă, se solicită şi se suprasolicită, în spiritul şcolii lui Gaston Paris, referinţele din trei-patru variante cu privire la obîrşia regională a păstorilor implicaţi (dorojan, poenar, vrîncean etc.) atestă subestimarea amplorii şi a complexităţii *fluidităţii* detaliilor din texte, fenomen atît de caracteristic funcţionării folclorului. În sfîrşit, o a treia eroare, neaşteptată din partea unui învăţat ce era totodată şi poet, este eschivarea *practică* — în ciuda unor declaraţii de principiu foarte juste — a abordării literaturii populare ca manifestare de artă. Or, literatura populară în genere (şi cu atît mai mult *Mioriţa* în speţă) este totuşi *literatură* — dacă nu şi *mit* ! —, fenomen adică de superioară esenţă simbolică. Ca atare, ea nu trebuie şi nu poate fi redusă la *referent*, aşa cum — sub fascinaţia transhumanţei — tinde să se întîmple la Densusianu. Deşi cu o tematică de marcată orientare referenţială (oglindire a unui anumit gen de viaţă într-un anumit gen de literatură), studiul lui Densusianu s-ar fi cuvenit să fie — în conformitate cu titlul ales cărţii —, precumpănitor, cercetare de *literatură*, vorba fiind totuşi în primul rînd de viaţă păstorească în literatură iar nu de literatură în viaţa păstorească.

★

În ce ne priveşte, vom încerca — în omagiu contribuţiei lui Densusianu şi totodată în complement acesteia — o lectură experimentală a *Mioriţei*-colindă. Asemenea demers ni se pare cu atît mai oportun, cu cît, în ciuda demonstrării temeinice de către Caracostea şi — cu un plus consistent de argumente faptice — de către Fochi a rangului eminent ce se cere recunoscut *Mioriţei*-colindă, toate contribuţiile importante la cercetarea problemei apărute în ultimii ani (L. Rusu, L. Renzi, M. Eliade)[19] cu două excepţii (Gh. Vrabie, O. Bîrlea[20]) fie au omis, fie au fost nevoite să omită, fie au exclus din raţiuni de principiu abordarea problematicii versiunii colind.

Ceea ce avem în vedere este un obiectiv restrîns. Pe de o parte, formularea cîtorva precizări şi contrasugestii, pe de altă parte reformularea mai riguroasă a unor propoziţii deja enunţate de alţi autori ; toate privind un număr redus de probleme de structură (organizare narativă, liricitate etc.), considerate totuşi, fie şi minimal, în contextul utilizării lor etnografice. Mai precis, ignorînd în general nivelele fonemic, morfemic, lexemic, sintactic, metric, ne propunem să ne referim numai la nivelul simbolic (semantico-logic) al contextelor. Puterea concluziilor noastre va fi deci implicit limitată la perimetrul prealabil determinat prin premise.

---

[19] L. Rusu, *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, Bucureşti, 1967 ; L. Renzi, *Canti narrativi tradizionali romeni*, Firenze, 1969 ; M. Eliade, *De Zamolxis à Gengis-Khan*, Paris, 1970.

[20] Gh. Vrabie, *Balada populară română*, Bucureşti, 1966 ; O. Bîrlea, *Mioriţa*...

Vom uza de corpusul, siglele şi în genere rezultatele monografiei Fochi. Specificul demersului nostru ne-a constrîns însă să adoptăm numai în parte ampla tipologie tematico-metrică stabilită de A. Fochi pentru *Mioriţa*-colindă [21].

Cercetarea a fost elaborată pe temeiul analizei a 295 de variante culese între — aproximativ — 1859 şi 1956, din Transilvania, Banat şi Moldova (o singură variantă de fapt, MOLD. 49, text ,,rătăcit'' la est de Carpaţi), deduse din totalul general de texte complete culese din aceste provincii. Diferenţa este alcătuită de 36 de texte reprezentînd avatarurile transilvănene ale variantei Alecsandri.

În analiza *Mioriţei*-colindă operăm cu patru ipoteze de lucru complementare : 1. în ciuda afirmaţiei lui Densusianu privind ,,întunecările şi incoerenţele'' *Mioriţei*-colindă, această versiune atestă, dimpotrivă, claritate, transparenţă şi ordonare logică ; 2. epicul, în versiunea-colindă, nu este ornament neglijabil, ci constituent esenţial al semnificaţiei ; 3. articulaţiile semice minimalizate de Densusianu sînt decisive pentru înţelegerea fenomenului *Mioriţa* în genere ; 4. *literalitatea* textelor este încărcată de sens, se cuvine asumată ca atare şi ca atare raportată la funcţia socială aferentă în vederea deducerii sensurilor socio-contextuale derivate.

★

Urmînd dezvoltarea perfect lineară a textelor, în primul rînd a textelor tipului colindă cel mai comun (*tipul clasic*, în terminologia propusă de A. Fochi), pot fi decupate îndeobşte patru *secvenţe* caracterizate (I—IV), deductibile empiric prin suprapunerea variantelor, examenul omisiunilor spontane şi al segmentărilor experimentale. Cele patru secvenţe se repartizează la rîndu-le, formal şi ca sens, în două *segmente* exclusive.

I. Prima secvenţă, prezentă în toate contextele (cu patru excepţii [22]), furnizează premisele epicului (*dramatis personae*, raporturile lor fundamentale, împrejurările) :

Colo-n dealu după dealu
Este-un boteiaş de oi,
Da la ele cine îmblă?
Îmblă doi păcurăroni,
Unu mare, unu mic...
(TRANS. 2 a)

sau :

Mărgu-şi mărg oile-n munte
Tăt cu tri păcurărei,
Cu oile după ei.
Cei mari îs veri primari,
Celălalt, mai mititel,
Acela-i mai străinel...
(TRANS. 16)

---

[21] A. Fochi, *op. cit.*, p. 379—390.

[22] TRANS. 6b, 11, 43, 46a.

Și așa mai departe. Cu variații (cei trei — sau opt etc. — ciobani mai mari sînt *frați*, sau *veri*, sau *consăteni* ; sau ciobanul, singur, este confruntat cu trei tîlhari etc.), cu adăugiri, uneori cu elipse.

Avem vădit a face, în esență, cu o *judecată de existență*. În transcripție simbolică ;

$$A\,(a_1 + a_2 + \ldots + a_n),\; B\,(b)\,;\; A \not\simeq B\,;\; A > B,$$

și anume A>B, pentru că și opozițiile *rudă* vs. *non-rudă*, *consătean* vs. *non-consătean* [23], prezente în secvența inițială, fie împreună, fie separat (însoțite sau nu de opozițiile — de astă dată net cantitative — *mare* vs. *non-mare* și/sau *grup* vs. *non-grup* [24]), cu toate că în primă instanță *calitative*, comportă și ele, totuși, un component cantitativ, întrucît termenii pozitivi ai ambelor cupluri presupun prin definiție conotația strategică *plus de forță* în raport cu corelatele lor negative.

II. Deși practic absentă din mai bine de jumătate din texte (din 178 mai precis), secvența secundă nu este prin aceasta lipsită de importanță. Dimpotrivă:

...Cel mai mare pe cel mic
Tăt îl mînă să le-ntoarcă,
Să le-ntoarcă la pășune...
(TRANS. 21)

sau:

...Dar pe unu ce-i mai mic
Tăt îl mînă și-l adună
Cu găleata la fîntînă
Să le-aducă apă bună...
(TRANS. 10)

Etc.

Cei mari deci *dau poruncă* ; cel mic — sau *străinelul*, sau *străinul* pur și simplu — *primește poruncă*.

E vorba, limpede, de reproducerea metamorfică a primului grup de opoziții. Acestea generează, prin intermediul opoziției semantice fundamentale implicite, *puternic* vs. *non-puternic*, un derivat semic formulabil în termeni de ordinul pragmaticului : *autoritar* vs. *non-autoritar*.

III. Opoziția este menținută și înăsprită în secvența următoare, absentă din numai 18 variante [25] :

...Pînă oile-ntorcea
Cei șapte legea-i făcea.
Cînd la ei se-ntorcea

---

[23] Cf. și Fochi, *op. cit.*, p. 232—233.

[24] Cuplul opozițional „apare ca o categorie semică ai cărei termeni sînt concomitent conjuncți și distincți, și în consecință formulabilă *S* vs. *non-S*", A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, 1966, p. 196.

[25] TRANS. 6b, 11, 13, 31a, 42, 43, 44b, 51, 52, 55, 83, 86, 118, 131, 143b, 160, 276 și MOLD. 49.

Ei îl prind a-l întreba :
— Frate cum îți vrei moartea?
Ori pușcat, ori săgetat,
Ori căpuțul jos luat?...
(TRANS. 32 a)

sau :

...Pînă vine cu apa
Legea lui o fo' gata
Că pe el l-or omorî...
(TRANS. 10)
Etc.

Asistăm la paroxismul antinomiilor. A pronunța hotărîri de moarte corespunde axiomatic — la nivelul conotațiilor — unui maximum de *autoritate*. *A suferi* atare hotărîri atestă în schimb un grad-limită, maximal și el, de *non-autoritate*.

Să rezumăm : segmentul prim al povestirii (I + II + III) comportă în mod evident o triplicare (respectiv, în variantele defective, o duplicare), în *rinforzando*, a opoziției inițiale, multiplicare implicînd totodată modificări semice. Astfel, *inechivalența* inițială ($A \not\simeq B$) este promovată, prin decizia ortacilor, *incompatibilitate* radicală.

IV. Acestui prim segment textual îi face « opoziție » replica ciobănașului, care comunică virtualilor săi călăi ultima-i dorință. Replica constituie *coda*, segmentul secund și terminal, indefectibil prezent în toate variantele *Mioriței* [26] :

...Voi dacă mi-ți omorî
Tăt pe mine mă-ngropați
În strunguța oilor
Și-n jocuțu mieilor,
Cu gluguța mă-neveliți,
Fluierul pune-ți-l la cap.
Împlîntați-l în pămînt
Cu hudele către vînt,
Că cînd vîntu o sufla
Fluieru mîndru-o cînta.
Oile cele seine
Mîndru m-or cînta pe mine,
Oile cele bălăi
Mîndru m-or cînta pe văi,
Oile cele cornute
Mîndru m-or cînta pe munte.
(TRANS. 63 b)
Etc.

Ceea ce rezultă pregnant din analiză, dacă urmărim *sintactica* cîmpurilor semantice în prezență la nivelul fiecărei secvențe, este insistența textelor asupra condiției strategice a ciobanului-victimă.

---

[26] Analiza variației segmentului, la A. Fochi, *op. cit.*, p. 205–207.

Acest oficiu revine seriei de opoziţii descrise. Fiecare palier opoziţional comportă un ascendent — sau un *plus de ascendent* — al viitorului (viitorilor) agresor (i) asupra viitoarei victime :

primul palier, postulînd *inegalitatea*, postulează în acelaşi timp, potenţial, toate crizele, inclusiv cele mai rele ;

palierul secund proiectează în act datele iniţiale sub incidenţa, gravă, a autorităţii ;

palierul terţ împinge la extrem distanţa care separă nivelele de autoritate ce se confruntă.

Iar totul se întemeiază pe disponibilitatea victimei în faţa agresiunii, disponibilitate obiectivă, *dată*, independent de opţiunile posibile ale eroului. Contextul este formal : ceea ce ,,cei mari'', ,,verii'' etc. pun la cale este aproape un infanticid. Căci victima este un *tinerel* (un ,,mic'', un ,,mîţîţel'') sau un ,,străinel'' (specimen diminutival ce se detaşează şi se opune în cazul de faţă contingentului, mai mult sau mai puţin numeros, de diminutive diverse din cutare sau cutare variantă [27], deoarece configuraţia constantă a opoziţiilor operante — pe care le-am descris — restrînge în acest caz libertatea decodării şi tinde să confirme atît termenului, cît şi — mai cu seamă — *formei* hipocoristice valoarea lor de denotaţie ; cu alte cuvinte este vorba, efectiv, de un ,,străin mic'').

Există totuşi un grup de variante — modest (38 de texte[28], cca 13 % din total), dar îndestul de substanţial pentru a nu fi posibil să facem abstracţie de el — care *ignoră* opoziţiile *mare* vs. *non-mare*, *rudă* vs. *non-rudă*, *consătean* vs. *non-consătean*, reţinînd numai cuplul opoziţional *grup* vs. *non-grup* [29].

Pe de o parte, această împrejurare recomandă, în linie teoretică, necesitatea introducerii unei noi categorii operaţionale : aceea de *intensitate a opoziţiei*, considerată dintr-un punct de vedere strict cantitativ. Vom avea aşadar : o opoziţie « forte », respectiv opoziţia globală rezultînd din fasciculul alcătuit de numărul maxim posibil de cupluri opoziţionale convergente ; o opoziţie « slabă », cea redusă la un singur cuplu opoziţional ; opoziţii de grad intermediar. Prin *randament emoţional*, în regulă generală o opoziţie conflictuală « forte » va fi totdeauna — cu atît mai vîrtos atunci cînd va fi vorba de susţinut un act-limită precum un omor, respectiv o situaţie fără ieşire — mai eficace, mai ,,scandaloasă'' decît o opoziţie moderată.

Pe de altă parte, în plan ontic, acest contingent « slab » pare să se afle sub regimul unei anume determinări statistice (a cărei natură ar urma să fie determinată). Mai precis, proporţiile relative ale acestui grupaj de variante sînt reproduse cu oarecare aproximaţie în cadrul unui alt ansamblu de texte din Transilvania — ansamblu de alcătuire tipologică perfect aleatorie [30] —, pe care A. Fochi îl publică separat în anexă la corpusul său ; or, în cadrul variantelor-anexă, procentul de texte « slabe » nu depăşeşte 22 % !

---

[27] Abundenţa diminutivelor în *Mioriţa* pare determinată primordial de versificaţie, secundar de arbitrarii afective.

[28] TRANS. 6b, 19, 21, 22, 37, 43, 45, 46a, 48, 51, 52, 61, 62, 65a, 68, 72, 74, 90, 96, 109, 122, 132, 135, 149, 153, 156a, 156b, 157a, 156c, 184b, 197, 211a, 269, 279, 157a, 271a, 271b, 271f.

[29] NB : 1) opoziţiile *mare* vs. *non-mare*, *rudă* vs. *non-rudă*, *consătean* vs. *non-consătean* tind contextual (şi intertextual) la sinonimie — nu mai comută, devin substituibile etc. ; de fapt toate instituie, sub un ecleraj ori altul, unul şi acelaşi concept de /altul/, de /străin/ ; 2) cîteşi trei opoziţiile sînt — vizibil — opoziţie-cauză, opoziţia *grup* vs. *non-grup* e opoziţie-efect.

Dacă ar fi să oprim cursul demersului nostru aici şi încă ne-am afla, deja, în posesia unei explicaţii, fie şi minime, a unora din particularităţile cardinale ale *Mioriţei*-colindă, iar prin aceasta, ale *Mioriţei* în genere. Analizei noastre, integral fixate pe logica obiectivă a textelor, i s-ar reproşa însă ocolirea tratării explicite a două probleme capitale : identificarea *motivelor* crimei în devenire şi explicarea, satisfăcătoare, a faimoasei ,,pasivităţi'' a victimei [31].

Un prim răspuns (valabil înainte de toate pentru acele variante, numeroase, remarcate în parte şi de Densusianu, care lasă în obscuritate pricinile concrete ale conflictului) ar fi că, odată ce majoritatea absolută a variantelor postulează ca resort al crizei *alteritatea* unuia dintre personaje (pentru că *izolat*, mai *tînăr*, « străin »), se vădeşte *ipso facto* — şi, subliniem, *indiferent de determinările originare*, *genetice* — că o atare raţiune operează, cel puţin în variantele culese în ultima sută de ani, ca structural *suficientă*. Şi ar fi anevoie de negat că ea nu este suficientă şi sub alte unghiuri : sub unghi socio-istoric de pildă (dacă e să ne gîndim la mentalitatea comunitară patriarhală), sau psihologic ori filozofic. Căci raporturile cu un *altul*, simţit şi caracterizat ca atare, pun în cauză condiţia umană însăşi. Şi în genere.

Aceasta este dealtminteri şi raţiunea pentru care socotim improbabilă ipoteza (întemeiată, pe de o parte, pe întrebuinţarea în texte a idiotismului « a-i face cuiva legea » [32], pe de altă parte pe un grupuscul de variante care conţin ameninţări cu moartea sau chiar un verdict capital pentru neglijenţă ori recalcitranţă) potrivit căreia ar fi vorba de vechi uzuri şi cutume juridice pastorale, de o judecată sumară şi de o condamnare pentru un delict (care în zdrobitoarea majoritate a variantelor ar rămîne însă perfect misterios). Această ipoteză apare din capul locului şubredă, dat fiind că în cvasiunanimitatea variantelor victima apare, implicit, ca obedientă şi sîrguincioasă. Ipoteza pare, în plus, cu atît mai puţin demonstrabilă textual cu cît singurele două variante care introduc episodul unui ,,judeţ'' propriu-zis, explicit, sînt una (TRANS. 97) fabricat patent [33] venind din colecţia Marienescu, cealaltă (TRANS. 29), deşi înregistrată în 1952 pe teren, reproducerea fidelă (chiar dacă fragmentară) a primei. Apoi, cele cinci texte [34] care introduc conceptul de « recalcitranţă » constituie, după toate probabilităţile, doar o modestă versiune de circulaţie locală : au fost culese *toate* dintr-o zonă relativ îngustă din Hunedoara. În sfîrşit, nu putem ignora fără pagubă pentru pertinenţa demonstraţiei gramaticalizarea, de veche dată, a sintagmei « a-i face cuiva legea ».

---

[30] Texte parvenite autorului după definitivarea cărţii.

[31] Cf. A. Fochi, *op. cit.*, p. 123—171, 236 ; Leo Spitzer, *L'archétype de la ballade Mioriţa et sa valeur poétique*, în *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, 1959, p. 839 ; etc.

[32] Care, literar (şi actual), înseamnă ,,a decide într-o manieră arbitrară de soarta cuiva şi, în genere, a decide moartea sau nenorocirea lui'', DLRLC, II, Bucureşti, 1956, p. 742.

[33] Fochi lămureşte dealtfel net împrejurarea, *op. cit.*, p. 239.

[34] TRANS. 209, 214, 217, 226, 229.

Altfel spus, prin însăşi participarea la constituirea idiotismului incriminat, « lege » are, vizibil, în acest caz, nu sensul de normă de drept publică, public stabilită, ci sensul de normă conjuncturală care nu reclamă neapărat recunoaştere şi acceptare formală de către toate părţile implicate (e cazul sensului pe care termenul îl încorporează în formule precum « legea celui mai tare » etc.). În fond, nimic din contextele cunoscute — în afara plăpîndelor excepţii menţionate — nu este în măsură să diminueze arbitrariul procedurii ,,ortacilor''. Atît litera cît şi spiritul variantelor de care dispunem exclud orice *justificare formală*. Pentru că *literalmente* problema ligitimităţii nici măcar nu se pune : în nici una din variante nu se invocă nimic care să aducă cît de cît cu ideea de *dreptate*, de *îndrituire* a hotărîrii ,,ortacilor'', cu excepţia vocabulei *lege*, non-pertinentă pentru că problema e tocmai definirea, prin context, a sensului lui « a face legea ». Or, de fapt — din nou literalmente —, « a face legea » poate însemna contextual (dacă ţinem să-i găsim neapărat afinităţi cu procedura de tip juridic) numai « dezbaterea », « discutarea » deciziei de a ucide. Abia *spiritul* textului, prin sublinierea disparităţii de condiţie a personajelor, sugerează, strecurînd ideea de abuz, nu legitimitatea ci *ilegitimitatea* « făcutului legii » în cazul dat [35].

Ni se pare de aceea mai realist să presupunem — ceea ce implicit deschide un nou front problematic —, pentru aceste variante explicative, intervenţia deliberată, *a posteriori*, a unui impuls *clarificator* (din unghi hermeneutic vorbind, menit mai degrabă *complicării* contextului). Accidental nesatisfăcut de generalitatea justificărilor furnizate de contexte, eventual împins şi de necesităţi funcţionale, cutare mediu folcloric local se va fi străduit (*strădania ca atare*, indiferent de ce o va fi declanşat, este în orice caz *certă*, o garantează bogăţia varietăţii tipologice) să găsească determinări mai strîns mulate pe conflict. În consecinţă, nu este exclus să se fi purces la reconstrucţii *ad-hoc* pe care ni le putem reprezenta după modelul a ceea ce lingviştii numesc « etimologie populară ». Presupunîndu-se — să zicem — că uciderea represivă a cuiva se cuvine în mod necesar să fie urmare a unei infracţiuni, se va fi închipuit aceasta din urmă ca un act de nesupunere. Cum ciobănaşul apare de regulă ca docil, ascultător de poruncile ce i se dau etc., s-a imaginat situaţia inversă. Că ipoteza ,,reconstruirii'' recalcitranţei ciobănaşului este mai probabilă decît ipoteza presupusei menţineri în circulaţie a unui arhetip explicit ,,justiţial'' o atestă precaritatea literară, factura improvizată şi exiguitatea ariei de difuziune a celor cîtorva variante care ilustrează acest tip.

Nu ar fi exclus ca un recurs logic similar să fi determinat (eventual laolaltă cu necesitatea de a nuanţa funcţional contextul spre a-l adapta funcţiei, presupuse, de colindă funebră la cioban necăsătorit [36]) introducerea în tipul transilvănean nordic al *Mioriţei* a unui incident erotic la rădăcina conflictului. Ar fi în acest caz vorba de dezvoltarea consecutivă a conotaţiilor pe care interpretarea cea mai elementară a lexemelor « tînăr » sau « străin » le implică. Fata — a cărei favoare este revendicată, direct sau indirect, de toţi membrii grupului pastoral — acordă preferinţă celui « mic », pentru că mai tînăr, ,,străin'' — mai atrăgător deci, ieşit din comun — etc. :

---

[35] Teza consistenţei juridice, procedurale, a relatării din *Mioriţa* e cel mai pe larg şi mai tehnic susţinută de R. Vulcănescu (*Etnologie juridică*, Bucureşti, 1970, p. 216—248, passim). Dar argumentele, multe ingenioase, sînt extrinseci şi conjecturale, referindu-se, toate, la posibile uzuri arhaice. Cît timp însă atare uzuri nu vor fi fost confirmate inechivoc prin surse complementare, folosirea lor ca temei de ipoteză rămîne problematică. În plus, nimic din ce se cunoaşte mai direct din practica dreptului păstoresc consuetudinar (v. foarte instructiva expunere din Vulcănescu, *op. cit.*, p. 205—216) *nu* concordă cu ceea ce ne întîmpină în *Mioriţa*.

[36] Funcţie, practic, *neatestată* încă de teren, cf. O. Bîrlea, *Mioriţa*..., p. 343.

...Ei că o-ntrebară
Că de care-i place.
Ea din grai grăiare :
— De cel străinel
Că-i mai mititel
Şi mai frumuşel... [37]
(TRANS. 274)

Posibilitate analoagă şi în cazul introducerii într-un mic grup de variante — şapte la număr [38] — a unui decalaj economic, sugerat poate şi de versiunea-baladă, la rigoare chiar de varianta Alecsandri, înlăuntrul grupului pastoral, deci şi în sînul ,,explicaţiei'' : ciobănaşul va cădea victimă celorlalţi pentru că ,,are oi mai multe''.

Dar nu numai atît. Nu ar fi iraţional să luăm în considerare, în principiu, generarea versiunii baladă graţie, între altele, anume unui proces de ,,clarificare'' a conflictului prin economic. Aceasta, pornind de la un prototip comun atît baladei cît şi colindei, în condiţiile în care admitem că propriu fenomenului folcloric în genere este un proces contradictoriu de stilizare, simplificare, epurare, pe de o parte, de îmbogăţire, nuanţare, explicitare, pe de altă parte.

Nu e, în această ordine de idei, inutil să subliniem că 13 texte oltene[39] (36 % din totalul oltean), 11 texte din Muntenia[40] (22 % din total) şi 15 din Moldova [41] (14 %), deşi urmînd în rest aliniamentele baladei (,,oaia năzdrăvană'', opoziţia *opulent* vs. *non-opulent* etc.), introduc în secvenţele iniţiale opoziţiile *mare* vs. *non-mare*, *rudă* vs. *non-rudă*, ignorate de masa variantelor baladă.

Or, s-ar putea admite că difuziunea geografică largă a acestor texte *sui generis*, caracterul lor perfect ,,rotund'', procentajul lor chiar — considerabil — sînt de natură să pună sub semn de întrebare presupunerea, plauzibilă dar nedemonstrată, a ,,contaminării tardive'', la nivelul acestor variante, a versiunii baladă prin colindă. Dimpotrivă, am putea considera ferm ipoteza că variantele *sui generis* ar fi veriga de legătură între versiunea-colindă şi versiunea-baladă clasică. Ne putem îngădui presupunerea că acest subtip ,,extranormal'' va fi cunoscut odinioară o arie de difuziune mai mare, dar că, sub presiunea zdrobitoare, caz unic în istoria folclorului nostru, operată pe toate canalele de comunicare culturală posibile, a variantei Alecsandri (al cărui model autentic se bucura probabil către 1840—1850 deja de răspîndire), va fi fost în largă măsură scos din circulaţie în cursul ultimilor o sută de ani.

---

[37] În realitate, lucrurile sînt mai complicate. Această clasă de variante (,,subtipul erotic'' la Fochi, *op. cit.*, p. 283) comportă două subsubtipuri. Diferenţiatoare e atitudinea fetei : într-un prim grup tipologic (cel tocmai descris) fata — *agent* — îl alege pe cioban — *obiect*; în celălalt grup, fata e evocată doar incidental, ca *obiect* al opţiunii ciobanului-*agent*. Vezi Fochi, *op. cit.*, p. 284, şi observaţiile judicioase ale lui G. Habenicht, *op. cit.*, p. 236.

[38] TRANS. 27, 41, 53, 54b, 73g, 159, 185.

[39] OLT. 8, 11a, 11b, 14a, 14b, 14c, 15a, 15c, 18, 20a, 26, 29.

[40] MUNT., 1, 8, 9, 12, 44, 45, 46, 58, 60.

[41] MOLD. 1h, 1p, 2c, 5a, 5e, 6c, 9h, 10d, 11f, 12d, 18c, 40, 43a, 43b, 45.

Dar să revenim la ,,ilogica pasivitate'' a victimei. Spre a o înţelege, se cer considerate, necesar, cel puţin patru repere, dealtfel esenţial conjugate :

a) Va trebui să admitem, deocamdată axiomatic, că natura *Mioriţei*-colindă este ambiguă, *epico-lirică* [42].

b) Or, cum am încercat să dovedim [43], una din caracteristicile modului epico-liric o constituie preferinţa pentru implicit, elipsă şi categorial. Se evită, la nivelul relaţiei epice, punerea în evidenţă a *motivelor*. Se preferă sugerarea *cauzelor* [44]. Dealtfel, anume prin această notabilă concentrare, textul epico-liric (inclusiv colindele, structuri totdeauna fie epico-lirice, fie lirico-descriptive) se opune *cîntecului bătrînesc* tip « gesta heroica », căruia îi e propriu gustul supraexplicării, al univocului, al detaliului minuţios [45].

De aceea este normal ca resortul fenomenal al brutalităţii să fie tratat cu anume nepăsare în *Mioriţa*-colindă ; contează nu ,,motivele'', ci *cauza* ; iar aceasta este *incompatibilitatea*, socialmente condiţionată, dintre membrii grupului pastoral.

Explicaţie similară şi pentru reacţia victimei : contextului îi e perfect suficient să sugereze un raport de forţe catastrofal, şi atît.

c) Operează apoi — factor şi consecinţă totodată a caracterului epico-liric al textelor — un anume *ezoterism* ingenuu, categorie importantă deşi îndeobşte ignorată, prezentă cumva în orice produs spiritual tradiţional [46] şi operînd prin amputări specifice de redundanţe.

Acest fenomen pare prin excelenţă propriu — din pricini evidente — textelor de întrebuinţare rituală/ceremonială (cf. nota 44).

Reculul către explicit, redundant, e însă — am văzut — posibil.

d) În fine — consecinţă probabilă a acestei epurări, dictate între altele şi de un principiu de economie —, operează o netă tendinţă către figurarea *actului* (epic) mai mult ca *dat* decît ca *proces*.

Cum am putut vedea, în *Mioriţa*-colindă după sumara sugerare a *cauzelor* se postulează iminenţa unei tensiuni nimicitoare, ca dat imediat. Textul se dezinteresează de pretexte, circumstanţe, virtualităţi, ca şi de rezolvarea *practică* a crizei [47].

De aceea, a ne întreba de ce ciobănaşul nu se apără, nu contraatacă, nu fuge, este, într-un fel, fără sens. Căci *Mioriţa* nu-şi propune decît să fixeze dipticul : *o situaţie tragică* dată ca atare, *reacţia lirică* a celui care îi e victimă.

---

[42] Vezi, de ex., Leo Spitzer, *op. cit.*, p. 837.

[43] Cf. R. Niculescu, *Constante în structura cîntecului epico-liric*..., în ,,Studii de poetică şi stilistică'', Bucureşti, 1966, p. 114—166.

[44] La aceasta se adaugă necesara schematizare a epicului, parametru de gen propriu colindei, cf. O. Bîrlea, *op. cit.*, p. 340.

[45] Cf. Sanda Golopenţia-Eretescu, *Analiza semnatică a poeziei folclorice*, în ,,R.E.F''., 11 (1966), nr. 2, p. 114, şi O. Bîrlea, *Mioriţa*..., p. 341.

[46] Pentru problema ezotericului, cf. E.H. Jansen, *The Esoteric-Exoteric Factor in Folklore*, în A. Dundes, *The Study of Folklore*, New Jersey, 1965, p. 43—50.

[47] Deşi pertinentă, observaţia lui Spitzer — ,,discursul păstorului este o hotărîre existenţială, hotărîre care nu poate diferi de ceea ce va urma'', *op. cit.*, p. 838 — nu rămîne mai puţin o speculaţie de cititor, de « destinatar ».

Cum întreaga noastră demonstraţie se întemeiază pe teza naturii epico-lirice a *Mioriţei*, lămurirea analitică a acestor temeiuri se impune.

Or, pe de o parte, *Mioriţa* corespunde, cu oarecare acurateţe, modelului standard al povestirii. Este, aşa cum am descris-o, suită coerentă de momente narative, de ,,evenimente obiective''.

Ar rămîne aşadar de justificat raţional liricitatea poemului, altfel zis ceea ce intuiţia ne dă ca atare.

Mioriţa-colindă ignoră parte din elementele lirice detectate de Densusianu în baladă : « oaia năzdrăvană », « maica bătrînă », « moartea ca nuntă ».

Acestor absenţe le vom alătura o excludere. Vom defini şi exclude din discuţie un prim cîmp liric, cert existent în variantele-colindă — am sugerat-o deja —, dar superficial şi extrinsec. Este lirismul naratorului, lirism de *ton*, exprimat în principal prin numărul şi dispersia diminutivelor în contexte, lirism ţinînd de un impuls de natură metalingvistică în măsura în care introduce, în marginea mesajului, comentariul afectiv, implicit, al naratorului.

Ne va reţine doar cîmpul fundamental al lirismului, lirismul profund, esenţial legat de structură.

Un prim stigmat liric, indirect, rezultă în text dintr-o ,,lacună'', dintr-o stare epic negativă [48] : ca povestire — aşa cum au observat, fie că era vorba de baladă, fie că era vorba de colindă, mai toţi comentatorii începînd cu Alecsandri —, *Mioriţa* este nu numai sumară, ci şi stopată la jumătate drum. Textul se încheie pe o fază iremediabil disjunctivă. Nu vom şti niciodată, deşi aceasta poate părea o informaţie esenţială unui consumator de povestiri, dacă micul cioban a fost ucis sau nu, dacă dorinţa testamentară i-a fost sau nu respectată.

Ceea ce implică nu numai un rest substanţial de tensiune pentru totdeauna irezolvabilă, dar şi, corelativ, o flagrantă întrerupere epică. Prin însuşi acest fapt, prin aceea că un *suspense absolut* e de neconceput din punctul de vedere al povestirii, *Mioriţa este* (pentru că orice *suspense* presupune un *cadru*) şi în acelaşi timp *nu e* povestire. Sau, poate mai exact, nu este o povestire normală. Or, tocmai anomalia este cea care atrage atenţia celui ce decodează asupra relativului, a parţial iluzoriului epicităţii poemului, invitîndu-l în acelaşi timp să-i caute acestuia sensul ascuns.

De altă parte, ,,ruptura'' face din « discursul » micului cioban — « discurs » pe care propria-i factură îl predestina, în cazul unui context de arhitectură obişnuită, condiţiei de episod median oarecare — *epilogul* poemei.

Dar finalul constituie, învederat, amplasamentul *forte* al oricărui context. Indiferent dacă se pune sau nu conştient în valoare, dacă se exploatează sau nu intensiv acest *dat* de natură obiectivă. Căci finalul

---

[48] Cf. Cl. Brémond, *La logique des possibles narratifs*, în ,,Communications'', 1966, nr. 8, p. 60.

este unicul segment de text care se bucură de rarul privilegiu al unei anume *absoluităţi*. Dacă este să considerăm *textul-în-desfăşurare* ca proces, şi anume ca proces de agregare progresivă a sensului, va apărea pregnant că, deşi beneficiază inerent de întreaga informaţie care îi premerge şi prin care se află într-un fel sau altul determinat, finalului îi este cruţat acel tip de condiţie relativă specific tuturor secvenţelor antefinale ale contextului, fatal supuse la modificări de sens combinatorii în virtutea inevitabilei lor *reinterpretări* prin secvenţele care le succedă ; pentru final nu mai există succedenţă. Dimpotrivă, finalului îi revine ineluctabil şi din plin *redefinirea ireversibilă*, în « conexiune inversă », a sensului tuturor secvenţelor precedente, începînd cu prima.

Urmează aşadar că, proiectat în *poziţie finală* — din imperative ale poeticii de gen —, « discursul » micului cioban din *Mioriţa* se încarcă de un plus de forţă, de un plus de sens, de un plus de *definitiv*, impunînd *anume* reinterpretarea întregului context în funcţie de sine.

În sfîrşit, vocaţia lirică a *Mioriţei* se lasă atestată şi de o împrejurare de ordin statistic : volumul impunător care revine, proporţional, « discursului » în textele seriei de variante analizate [49]. În totalul de 295 de texte transilvănene ale corpusului Fochi, « discursul » — doar una din cele patru secvenţe canonice ale textelor — reprezintă :

în	260 variante	(85%) ,	de la	50%	la	90%	din	context
în	17 variante	(5,76%)	„	45%	„	50%	„	„
în	8 variante	(2,71%)	„	40%	„	45%	„	„
în	6 variante	(2,03%)	„	30%	„	40%	„	„
în	2 variante	(0,61%)	„	20%	„	30%	„	„
în	2 variante	(0,61%)	„	10%	„	20%	„	„

Apare limpede că orice soluţie alta decît preponderenţa masivă a « discursului » - testament este accidentală.

Dincolo însă de raţiunile literare, care fac la urma urmei figură mai degrabă de efecte decît de determinanţi, structura logico-semantică a *Mioriţei* este, în ultimă instanţă, guvernată şi explicată de natura sa *mitică*.

Ca mit, *Mioriţa* încearcă să rezolve una din dificultăţile fundamentale ale spiritului : a concepe *moartea* (stare infinită, continuă, unică) privind-o totuşi — inevitabil — din unghiul *vieţii* (stare presupunînd un şir de acte finite, discontinue, recurente).

Practic, dacă în segmentul iniţial al textului (secvenţele I—III) moartea este, simplu, pierdere a vieţii, în segmentul terminal (secvenţa IV) ea suferă o dedublare dialectică : clivînd, ea rămîne *stingere*, dar, concomitent, se instituie şi în *contrariul* acesteia, căci, precum în *Cîntecul zorilor* — cum s-a observat —, ca şi, dealtfel, în ansamblul mitologiei şi ritologiei tradiţionale româneşti a morţii [50] (fond cultural de la care *Mioriţa* împrumută vădit substanţă), cel murit este presupus a păstra simţire, afectivitate, „prezenţă''. În felul acesta, transformată, dualitatea tensională viață/moarte, necesară echilibrului gîndirii tradiționale, este menținută, simultan cu ,,depășirea'' intolerabilei falii care separă — potrivit a nenumărate indicii ce nu pot lăsa impasibilă nici chiar robusta mentalitate tradițională — cei doi termeni ai corelației.

---

[49] Asupra liricităţii « discursului » înşuşi nu zăbovim. Expunere optativă, expresie de stare de spirit etc., lirismul său nu ridică probleme.

[50] Istoricul problemei, la A. Fochi, *op. cit.*, vezi şi O. Bîrlea, *Mioriţa*. . ., p. 338.

Ca urmare, cuplului opozițional generic *viață* vs. *moarte* din primul segment, îi corespunde, echivalent, în segmentul final, cuplul *moarte* vs. *,,stare de veghe'' a defunctului*[51]. Echivalență instituită grație unei medieri. În care *mediator* este însuși micul cioban, în virtutea dedublării sale funcționale, simetrică dedublării *morții* ca entitate. Victimă a tovarășilor lui în primul segment, ciobanul cel mic rămîne victimă și în segmentul secund. Dar în același timp, aici, în secvența finală, el apare și ca *tertium* detașat de contingent; traversînd discursul său testamentar, cele ce glăsuiesc sînt *datina* și *gîndirea tradițională*.

Comunicîndu-și dorințele ultime — prin forța obiceiului, imprescriptibile, totodată indefinit *actuale* (pentru că ,,non-realizate'' *textual*) —, dincolo de ceea ce moartea are ca peripeție eroul își asumă prestigiile datinei, răsturnînd astfel, și anume pe acest tărîm înalt, raportul de autoritate dat[52]. Ne găsim astfel, prin desemnarea realității brute a tensiunii morale maxime și a iminenței suferinței și morții, hărăzite — toate — unui ins, în rețeaua unei « Grenzsituation » (Jaspers[53]). Situație individuală care, grație tocmai evocatei « răsturnări de conjunctură », se instituie însă, simbolic, în ipostază a condiției umane și a *omului în cultură*, iar prin aceasta — de altă parte —, paradoxal, în simbol al ,,comunității de idei și de credințe ce contribuie la susținerea solidarității omenești'', comunitate pe care o invoca, cu însuflețire, Densusianu[54], referindu-se la creativitatea spiritului tradițional în genere.

Riguros vorbind *Miorița* este ca ansamblu povestire mitifiantă, țesută la rîndu-i în jurul unui mit *preluat* — mit al condiției muritoare a omului —, mit *inclus*, mit în mit.

★

Prin simplitatea-i cristalină, mai deslușit decît *Miorița*-baladă *Miorița*-colindă se dovedește a fi, prin ceea ce narează, o lapidară tragedie, epurată și limpidă, a *incompatibilității*; sau, dacă este să-i substituim *incompatibilității*, ca raport, termenul său esențial, o tragedie a « străinului ». Prin ceea ce are elegiac, *Miorița* apare ca o dureroasă laudă a vieții și lucrărilor ei. În sfîrșit, prin ceea ce « explică », *Miorița* se străduie să facă suportabilă — și rațională — moartea ca idee trăită.

---

[51] Cf. Cl. Lévi-Strauss, *La structure des mythes*, în *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 252.

[52] Pavel Apostol (*Motivul mioritic*..., în A. Fochi, *op. cit.*, p. 78) interpretează, cu finețe, «testamentul» ca izbîndă a ,,socialului'' asupra animalicului (în termenii lui Lévi-Strauss ar reveni la izbînda *culturii* asupra *naturii*). Mai exact avem însă a face cu triumful unui factor cultural *constructiv* — am zice *superior* — asupra unui factor nu ,,animalic'' (,,natural''), ci cultural *distructiv* — comparativ, *inferior*. Invocarea ,,animalicului'' rămîne astfel mai degrabă un trop.

[53] ,,Situație pe care conștiința ajunge să o afle ca irevocabilă și injustificabilă (spre deosebire de situațiile provizorii și dominabile)'', K. Jaspers, *Philosophie*, II, Berlin, 1932, p. 204.

[54] Cf. O. Densusianu, *Concordanțe lingvistice și folklorice*, București, 1924—1925, (curs), p. 110.

OVID DENSUSIANU ET L'ACTUALITÉ DE L'EXÉGÈSE DE « MIORITZA »

Le texte est composé de deux parties. Dans la première, l'auteur procède à l'analyse critique des recherches de Ovid Densusianu sur la ballade et la colinda « Mioritza ». La seconde partie est consacrée à une analyse structurale, aboutissant à des résultats inédits, appliquée à *Mioritza*-colinda.

ETNOIATRIA. CONSIDERAȚII TEORETICE ȘI METODOLOGICE[1]

IOANA IONESCU-MILCU

Investigaţiile anterioare în domeniul etnoiatriei — în accepţia sa de ştiinţă care studiază medicina populară[2] —, deşi numeroase, au manifestat fie punctul de vedere al istoricilor medicinii (care căutau în practicile vindecătoare populare cu precădere latura ,,empirică'', ,,raţională'', negînd sau minimalizînd în majoritatea cazurilor valoarea celorlalte laturi ale fenomenului etnoiatric), fie punctul de vedere al folcloriştilor şi filologilor, care surprindeau în special semnificaţiile magico-religioase, cu implicaţiile lor artistice, lingvistice şi istorice.

În ciuda unor încercări de sintetizare a acestor două puncte de vedere diferite — realizate cu succes mai mult în studii asupra unor fenomene concrete decît în lucrări cu caracter teoretic —, *în etnoiatria românească nu s-au pus încă foarte net în discuţie principiile şi metodele acestei discipline din perspectiva etnologiei*[3], în accepţia sa de ştiinţă a civilizaţiei şi culturii populare, care înglobează într-un ansamblu complex şi interpretativ rezultatele diferitelor discipline al căror obiect de cercetare îl constituie viaţa poporului, astfel încît în final să realizeze un tablou sugestiv al caracteristicilor dominante şi specifice ale unei anumite etnii, precum şi al ariilor şi interferenţelor culturale urmărite în coordonatele lor temporale şi spaţiale.

În acest cadru vast, etnoiatria are o situaţie specială, deoarece *obiectul său de cercetare îl constituie medicina populară, care* — deşi intră în

---

[1] Studiul reprezintă o formă extinsă şi modificată a comunicării intitulate *Coordonatele etnologice ale cercetărilor de medicină populară*, prezentată de autoare la Simpozionul de etnologie medicală, Cluj 29—30 mai 1972.

[2] V.L. Bologa, *Etnoiatrie — iatrosofie*, în *Despre medicina populară românească* (volum colectiv), Bucureşti, Edit. medicală, 1970, p. 9, consideră etnoiatria similară noţiunii de ,,medicina poporului''. În acelaşi timp, odată cu dezvoltarea în cadrul etnologiei generale a cercetărilor speciale de medicină populară, i s-a acordat acestei noi discipline numele de *etnoiatrie*. Personal, considerăm ca absolut necesară delimitarea semantică a termenilor. În sensul acceptat deja de mulţi cercetători şi la care aderăm, *medicina populară este obiectul de cercetare al etnoiatriei, considerată ca disciplină particulară a etnologiei.*

[3] În acest sens, o afirmare clară a necesităţii abordării etnologice a medicinii populare e conţinută — însă sub forma unui deziderat, şi nu a unei sinteze teoretice — în V.L. Bologa, *op. cit.*, p. 15.

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 6, p. 455—463, Bucureşti, 1973

sfera de investigație a unor științe cu profil diferit : pe de o parte etnologia și istoria medicinii, iar pe de alta farmacologia și medicina modernă, datorită interesului aplicativ suscitat de procedeele și remediile terapeutice populare — *este înainte de toate un fapt de cultură populară*, ceea ce-i conferă caracteristici specifice :

1. Medicina populară prezintă caracterele generale ale tuturor fenomenelor folclorice : caracter anonim, colectiv și oral, existente nu numai în practicile magice, ci și în cele empirice, transmise prin tradiție, din generație în generație. Astfel, agentului magico-tămăduitor i se cere ca o primă calitate indispensabilă *„să știe”*, adică să posede acel tezaur de cunoștințe tradiționale care-l fac cunoscător al ierburilor, al modului de preparare a leacurilor, al descîntecelor și actelor magice, precum și al concepțiilor pe care omul din popor le are despre lume, despre viață și despre boală.

2. Faptele de medicină populară apar de cele mai multe ori ca *fenomene sincretice*, îmbinînd cunoștințele și practicile empirice cu elementele magice, mitice, rituale, artistice și ceremoniale (includerea lor în ansamblul unor obiceiuri, calitățile poetice deosebite ale descîntecelor, apariția lor în cadrul unor manifestări muzicale și coregrafice). Un exemplu sugestiv ne este oferit de studiul prof. Mihai Pop despre aspectele etnoiatrice ale călușului oltenesc [4].

3. Depistarea *completă* a faptelor de medicină populară se poate face numai prin cercetarea unui material extrem de vast, deoarece ele sînt răspîndite în concepțiile filozofice populare, în structura sistemului de obiceiuri și credințe, în textele diferitelor genuri folclorice etc. Acest aspect al complexității obiectului de cercetare al etnoiatriei — *complex prin el însuși, dar și parte constitutivă a altor forme complexe ale culturii populare* — nu trebuie pierdut din vedere, fiind o caracteristică principală și specifică, avînd consecințe metodologice de cea mai mare importanță practică.

4. În sfîrșit, subliniem, ca pe un corolar, faptul că *medicina populară se deosebește fundamental chiar și de cele mai vechi principii și remedii ale medicinii științifice*, nu atît prin acea opoziție atît de des discutată între „rațional” și „irațional” [5], cît prin faptul că medicina populară a trebuit

---

[4] Vezi M. Pop, *Considerații etnografice și medicale asupra călușului oltenesc*, în *Despre medicina populară românească*, p. 213—224.

[5] Într-adevăr, atribuirea *în mod aprioric* a calificativului de „rațional” coordonatei empirice a medicinii populare și de „irațional” elementelor mitice, rituale, magice, ceremoniale constituie o eroare teoretică, ale cărei urmări metodologice s-au făcut deja simțite în unele studii de specialitate. Într-o analiză științifică trebuie însă avut totdeauna în vedere caracterul specific al mentalității populare *tradiționale*, pentru care totul era rațional, atît buruienile de leac sau „trasul” unei glezne scrîntite, cît și descîntecul ce se rostea ori credința în existența unor ființe supranaturale malefice care ar produce starea de boală. După cum se cunoaște din bogata literatură etnologică referitoare la această problemă, în mentalitatea populară tradițională *realul și miticul se confundă pe un anumit plan*, astfel încît *în cadrul actului de magie medicală ele se unesc ca elemente „raționale”, în vederea realizării unui scop de importanță vitală: sănătatea oamenilor.* Din punct de vedere etnologic, elementele pe care din perspectiva științifică despre lume și viață le considerăm „iraționale” constituie *valori culturale specifice fiecărui popor*, cu atît mai mult cu cît în acest domeniu tradiția este foarte puternică ; cercetarea lor complexă poate duce deci la importante concluzii legate de etnogeneză și de diferitele aspecte ale interferențelor etnocultu-

să răspundă unor legi și structuri proprii mecanismului tuturor faptelor de cultură populară. Dacă în medicina științifică din toate timpurile orice noutate terapeutică, odată verificată practic, tinde să excludă mai mult sau mai puțin rapid remediul vechi mai puțin eficient, *în medicina populară eventualele inovații de natură empirică trebuiau să se supună unor legi întărite de tradiție*, legi de natură magică, prin care elementul nou pătrundea în ansamblul practicilor medicale populare *fără a le exclude pe cele vechi și, mai mult, îmbrăcînd haina magică tradițională.* Această formă magică este deci *forma specifică de manifestare a empiricului medical popular*, fără de care nu poate fi conceput întregul. Faptul a fost cunoscut ca atare în medicina strămoșilor noștri daci, fiind redat foarte sugestiv de Platon în *Carmide*, atunci cînd se referă la învățătura primită de Socrate de la un vestit medic trac :

,,Tot așa stau lucrurile, Carmide, și cu acest descîntec. Eu [Socrate] l-am învățat acolo în oaste de la un medic trac, unul din ucenicii lui Zalmoxis, despre care se zice că îi fac pe oameni nemuritori. Spunea tracul acesta că... Zalmoxis..., regele nostru, care este un zeu, ne spune că, după cum nu trebuie să încercăm a îngriji ochii fără să ținem seama de cap, nici capul nu poate fi îngrijit neținíndu-se seama de corp ; tot astfel trebuie să-i dăm îngrijire trupului dimpreună cu sufletul, și iată pentru ce medicii greci nu se pricep la cele mai multe boli : [anume] pentru că ei nu cunosc întregul pe care-l au de îngrijit. Dacă acest întreg este bolnav, partea nu poate fi sănătoasă, căci, zice el, toate lucrurile bune și rele — pentru corp și pentru om în întregul său — vin de la suflet și de acolo curg [ca dintr-un izvor] ca de la cap la ochi. Trebuie deci — mai ales și în primul rînd — să tămăduim izvorul răului, ca să se poată bucura de sănătate capul și tot restul trupului. Prietene, zicea el, *sufletul se vindecă cu descîntece* [subl. ns.]. Aceste descîntece sînt vorbele frumoase care fac să se nască în suflete înțelepciunea. Odată ivită aceasta și dacă stăruie, este ușor să se bucure de sănătate și capul și trupul. Cînd mă învăța *leacul* și *descîntecele*, spunea : *să nu te înduplece nimeni să-i tămăduiești capul cu acest leac, dacă nu-ți încredințează mai întîi sufletul, ca să i-l tămăduiești cu ajutorul descîntecului* [subl. ns.]. Iar acum — zicea el — aceasta este cea mai mare greșeală a oamenilor : ca unii medici să caute în chip deosebit o vindecare sau cealaltă [a sufletului și a trupului]. Și mă povățuia foarte stăruitor să nu mă las înduplecat de nimeni... să fac altfel'' [6].

★

Deci, după cum categorii filozofice fundamentale ca cele de ,,conținut'' și ,,formă'' sau ,,gîndire'' și ,,limbă'' nu există în realitate decît într-o unitate indisolubilă, tot așa nici ,,*magicul*'' *și* ,,*empiricul*'' — *elementele fundamentale ale medicinii populare — nu se pot delimita în cadrul cercetării decît în scop analitic*, sinteza științifică finală trebuind să le cuprindă pe amîndouă, pentru ca în etapa următoare întregul fapt etnoiatric să

---

rale. Desigur că, în urma studiilor de etnoiatrie, specialiștii vor putea decanta elementele valoroase care pot fi folosite în medicina și farmacologia modernă, după cum vor putea delimita și combate prin acțiuni de educație sanitară toate practicile dăunătoare. Dar acestea sînt probleme ulterioare, care țin de *aspectul aplicativ al etnoiatriei*.

[6] Platon, *Carmide*, 156 *d*, 156 *e*, 157 *a* și 157 *b*. În *Izvoare privind istoria României*, vol. I, București, Edit. Academiei, 1964, p. 101—103.

fie înglobat în ansamblul etnologic general căruia îi aparţine. Numai astfel fenomenul etnoiatric va apărea netrunchiat, în întreaga lui bogăţie şi semnificaţie.

Coordonata magică a medicinii populare se concretizează în:

1. *Credinţe* de natură magico-religioasă legate de cauzele supranaturale ale unor boli, de virtuţile magice vindecătoare speciale ale unor plante, animale, cuvinte, acţiuni etc.

2. Anumite calităţi ce trebuie să le aibă *agentul magico-vindecător*. De exemplu, în toate anchetele de teren efectuate de noi, printre calităţile cerute de tradiţie unei moaşe sînt, alături de cunoştinţele medicale empirice, ,,să fie curată'' (în sens igienic, dar şi magic), ,,să fie credincioasă'' (în sens creştin, dar şi paracreştin), să ştie să descînte şi să facă orice este necesar pentru a apăra lăuza şi pruncul de actele malefice ale ,,celor văzute şi nevăzute'' [7].

3. *Interdicţii sau acţiuni ce trebuie îndeplinite de bolnav:* să vină la vraci în anumite zile şi ore, să treacă în mod obligatoriu sau să ocolească anumite locuri, să nu-l vadă nimeni pe drum sau să nu vorbească cu nimeni, să postească etc.

4. Aspectele magice legate de *culegerea plantelor tămăduitoare, de prepararea leacului sau de administrarea lui*, respectînd anumite legi ale spaţiului şi timpului magic, în scopul păstrării şi potenţării virtuţilor curative ale acestor remedii.

5. *Acte de magie medicală*, efectuate fie în scop curativ, fie în scop profilactic, *îmbinate adesea cu rituri de purificare şi fertilizare*. De multe ori aceste fapte de medicină populară nu sînt studiate de cercetători, fiind considerate ca rituri ce aparţin de sistemul diferitelor obiceiuri. Dar iată numai un singur exemplu, din mulţimea celor ce s-ar putea da, care arată cît de mult îngustează această abordare aria reală a medicinii populare. În legătură cu prima scaldă a copilului făcută de moaşă imediat după naştere, pe pragul casei, cu *apă rece* indiferent de anotimp, cele 20 de informatoare interogate în 6 sate studiate în noiembrie 1972 în Oltenia au subliniat fără excepţie caracterul profilactic al acestei scalde : ,,îl întăreşte pe copil'', ,,nu se mai îmbolnăveşte'', ,,nu răceşte'', ,,îl căleşte'' etc. [8]. Bineînţeles că sensul medical se alătură semnificaţiei rituale generale a primei scalde făcute noului-născut, apa avînd şi aici virtuţi benefice purificatoare.

Coordonata empirică a medicinii populare apare atît în cunoştinţele obţinute pe cale tradiţională de tămăduitori, legate de diagnostic, farmacopee şi terapeutică, cît şi în elementele de filozofie medicală populară care ies la iveală în cele mai neaşteptate colţuri ale sistemului de obiceiuri şi credinţe ale poporului. După cum releva V.L. Bologa, ,,vindecătorul popular nu este numai un vrăjitor cu o viziune pur mistică, magică şi religioasă, ci, legat prin producţie de natură, el o observă cu agerime şi are adesea inspiraţii terapeutice uimitor de juste"[9].

---

[7] Anchete efectuate în judeţele Olt, Vîlcea, Gorj, Mehedinţi, Caraş-Severin, Argeş între anii 1968 şi 1972. Menţionăm că *toate datele de teren prezentate se referă la fapte de cultură populară tradiţională existente încă frecvent în satele cercetate cu circa 40—50 de ani în urmă, dar absente sau mult mai rare astăzi.*

[8] Jud. Olt, satele Vădastra, Oboga de Sus (com. Oboga), Rotunda, Bălăneşti (com. Mărunţei), Brîncoveni ; jud. Dolj, satul Strîmba (com. Teslui).

Este locul să adăugăm cîteva consideraţii despre *valoarea psihoterapeutică nu numai a descîntecelor*, care a fost relevată de multe ori, *ci şi a întregului ansamblu în care este încadrat faptul etnoiatric propriu-zis.* V.L. Bologa sublinia că ,,etnoiatria, în componenta ei empirică, este pronunţat naiv-biologică ; iar în partea ei mistică intră *mult psihologism* [subl. ns.]. Iată cum în privinţa aceasta s-a deschis calea unor noi preocupări ale lumii medicale pentru medicina poporului"[10], mai departe autorul relevînd că întregul înveliş al fenomenului etnoiatric a avut ,,o influenţă psihoterapică asupra primitivului uşor sugestibil"[11].

Acţiunea psihică a componentei magice se răsfrînge asupra *ambilor participanţi* la actul vindecător. Pe de o parte, agentul magic, tămăduitorul[12], îşi concentrează şi potenţează toate calităţile sale intelectuale, psihice şi emoţionale pentru a-şi vindeca ,,pacientul", reuşind să creadă întîi el însuşi în puterea benefică a leacului şi să transmită bolnavului, adesea prin sugestie, aceeaşi stare psihică propice acţiunii tratamentului. Îi tramsmite în primul rînd *credinţa* că se va vindeca şi *voinţa* de a se vindeca, ceea ce medicina şi psihologia de azi recunosc a fi condiţii foarte importante ale însănătoşirii.

Arătam mai sus că nu numai descîntecul are un deosebit rol psihoterapic, ci şi *întregul ansamblu de desfăşurare a actului etnoiatric.* Exemplul cel mai elocvent este oferit de studiul profesorului Mihai Pop citat anterior : în terapeutica magico-rituală a ,,luatului din căluş", sugestia operează, pe de o parte, cu ajutorul agentului magic (vătaful de căluşari) şi, pe de altă parte, cu sprijinul cadrului emoţional special creat de muzica şi dansul frenetic al căluşului[13].

★

În cadrul actului de medicină populară, raportul dintre coordonata empirică şi cea magică este diferit, dar întotdeauna analiza le poate depista pe amîndouă. Astfel, într-o practică aparent pur empirică — cerinţa ca femeia în dureri să se plimbe prin cameră pentru a grăbi şi uşura naşterea — apar totuşi elemente de natură magică : plimbarea în cameră nu se face în mod întîmplător, ci din colţul opus spre uşă, apoi întoarcerea în acel colţ prin partea cealaltă a încăperii, ceea ce etnologului îi sugerează imediat respectarea unor cerinţe legate de spaţiul magic, direcţia principală a plimbării femeii fiind *spre uşă*, deci spre *locul de trecere* din cadrul locuinţei, loc căruia i se atribuie virtuţi speciale pe plan magic. Mai mult, în Oltenia era obiceiul ca atunci cînd femeia ajungea în dreptul uşii să bată cu pumnul în tăblie, spunînd : ,,Cum se deschide uşa de repede, aşa să mă deschid şi eu''.

---

[9] V.L. Bologa, *op. cit.*, p. 14.

[10] *Ibidem.*

[11] *Ibidem*, p. 17.

[12] Evident că în toate consideraţiile pe care le facem privitoare la agenţii magico-vindecători ne referim *numai* la acei bătrîni ai satelor care sînt păstrători ai unor valori tradiţionale ale medicinii populare româneşti.

[13] Mihai Pop, *op. cit.*

Iată şi un alt exemplu, în care, dimpotrivă, coordonata empirică este aproape complet ascunsă sub învelişul magico-religios. În zona românească a Porţilor de Fier şi în cele mai multe sate cercetate în Oltenia am întîlnit frecvent obiceiul ca, atunci cînd copilul sugar plînge mult fără a se manifesta un rău organic, ,,plînge fără rost'', mama să se aşeze cu copilul în braţe pe pragul casei, duminica dis-de-dimineaţă, cînd se trag prima oară clopotele la biserică, şi să-şi alăpteze pruncul. În acest timp, femeia ,,*se gîndeşte* şi *se roagă* să nu-i mai plîngă copilul'' (Porţile de Fier, satele Eşelniţa, Plavişeviţa, Berzasca, Sicheviţa), iar în Oltenia s-a specificat că femeia stă liniştită ,,şi-şi aduce aminte''. La lămuririle cerute, informatoarele au spus că femeia se gîndeşte la trecut, dacă n-a făcut ceva ce nu trebuia în timpul sarcinii, adică dacă nu a încălcat vreuna din interdicţii. Elementul comun şi important este deci că femeia trebuie *să stea liniştită* şi *să se gîndească*, alăptîndu-şi copilul. Mai mult, informatoare din diferite sate[14] au subliniat că ,,atunci se pogoară liniştea în sufletul muierii'', că ,,atunci muierea nu se mai gîndeşte la nimic decît la copilul ei''.

Este vorba aici de o echilibrare nervoasă a mamei, poate şi de un fenomen de autosugestie, care are efecte pozitive asupra compoziţiei laptelui matern şi, implicit, asupra stării de surescitare nervoasă a copilului. E un adevăr cunoscut de medicina modernă. Dar relevant pentru noi în acest exemplu este *cunoaşterea în medicina populară a faptului că răul inexplicabil al sugarului se poate datora stării psihice agitate a mamei.* Remediul apare în înveliş magico-religios : alăptarea se face într-un cadru religios (duminica, cînd bat clopotele prima oară, mama se roagă), dar şi parareligios (alăptarea se face pe pragul casei, loc cu puternice semnificaţii magico-rituale ; timpul este dis-de-dimineaţa zilei de duminică, timp de asemenea încărcat cu virtuţi speciale). După cum se poate observa în cazul relatat — în care nu se foloseşte nici un leac, nu se spune nici nu descîntec, nu există nici un agent magico-vindecător — accentul se pune pe *capacitatea proprie a mamei* (reprezentanta — la această vîrstă — a gîndirii pruncului, bolnavul real), *pe puterea ei de a-şi concentra ,,gîndul'', ,,amintirea'', în vederea cîştigării echilibrului psihic necesar.* Iar pentru aceasta, actul ,,de a gîndi'' se desfăşoară într-un cadru magic, în care dangătul molcom al clopotelor bisericii deţine un rol auditiv de mare importanţă în reuşita acţiunii de autosugestie şi autoliniştire sufletească a mamei[15].

---

[14] Inf. Romaniţa Marieşescu, 78 ani (în 1968), din Eşelniţa ; Natalia Atanasescu, 78 ani, şi Marcu Carolina, 87 ani, din Plavişeviţa (în 1968) ; Sofia Marta a lui Arsene. 84 ani (în 1969), din Berzasca ; Ana Stoican, 76 ani (în 1970), din Sicheviţa.

[15] Deşi în studiul de faţă m-am referit la obiceiul alăptării pe prag pentru a sublinia numai aspectele etnoiatrice, şi nu pentru a proceda la o analiză completă a sa, pe care o voi efectua cu alt prilej, ţin totuşi să menţionez că Simion Fl. Marian, în *Naşterea la români*, aminteşte în două locuri de alăptarea pe prag, deosebind îndeplinirea ritualului în mod preventiv, ,,ca să nu capete copilul «arţag la plîns »'', şi atunci cînd copilul are pe trup vreun semn şi mama îşi ,,aminteşte'' ce a făcut în timpul sarcinii, aspect găsit şi de noi în Oltenia. În acest ultim caz, în exemplul dat de Simion Fl. Marian alăptarea pe prag este însoţită de o

*

Aminteam mai sus de complexitatea obiectului etnoiatriei, din care fac parte și elementele de filozofie populară privitoare la influența mediului asupra oganismului uman, la cauzele bolilor etc., toate topite în vastul sistem al credințelor poporului. Voi da un singur exemplu, care mi se pare edificator pentru diversitatea elementelor de cultură populară unde pot să apară concepții sau practici străvechi legate de medicină. În cercetarea întreprinsă în decembrie 1970 la populația vlahă din regiunea Negotin a Republicii Socialiste Federative Iugoslavia, am întîlnit încă existent obiceiul închinării noului-născut bradului și soarelui. Am comunicat obiceiul în alt context, însoțit de comentariile necesare [16].

Pe scurt, obiceiul constă în următoarele : în zorii zilei a treia de la naștere, moașa pleacă pe munte cu copilul în brațe, astfel încît răsăritul soarelui s-o găsească așezată în fața unui brad, în spatele căruia să apară astrul. Are loc o invocare a soarelui și bradului, cărora le este încredințat copilul. Subiectul acestui studiu nu ne permite să efectuăm o analiză interpretativă a obiceiului, analiză pe care o vom prezenta cu alt prilej. Dacă l-am amintit însă este pentru că, la întrebarea mea, informatoarele mi-au răspuns că ritul are loc ,,pe orice vreme, doar viscol mare de e caută un brad mai pe-aproape''. Evident că am continuat să întreb *dacă pruncul de trei zile nu se îmbolnăvește ,,pe orice vreme''*. Răspunsurile au fost categoric negative, motivația fiind, pe de o parte, că noul-născut e păzit de ,,puterea bradului și a soarelui'', iar pe de altă parte că ,,nu se îmbolnăvește nimeni de aer curat, chiar de-i vînt ori ploaie. La noi nu s-o pomenit să se îmbolnăvească cineva de asta'' [17]. Iată deci cum, în cadrul unor anchete care nu urmăresc direct depistarea unor fenomene de medicină populară, apar exprimate concepții — unele chiar foarte interesante și în spiritul științei moderne — pe care poporul le are despre diferite aspecte ,,filozofice'' ale etnoiatriei.

*

Considerentele de mai sus, legate de structura specifică a obiectului de studiu al etnoiatriei — medicina populară — ca fapt de cultură populară tradițională, au consecințe metodologice evidente.

Pe de o parte, aceasta ar însemna *aplicarea la studiul medicinii populare tradiționale a metodelor etnologice generale*, iar pe de altă parte *specificul etnoiatriei ar interveni în abordarea simultană, corelată, a celor două coordonate fundamentale ale faptelor de medicină populară: magicul și empiricul.* Considerînd ca o axiomă că elementul empiric pătrunde în

---

rugăciune către Dumnezeu, combinată cu un mic descîntec spus *în gînd* de mamă, variantă pe care noi nu am găsit-o în satele cercetate. Oricum, în pofida diferențelor de motivație și de succesiune a momentelor rituale, esența etnoiatrică rămîne aceeași.

[16] Comunicarea *Aspecte ale culturii spirituale din zona românească și iugoslavă a Porților de Fier*, prezentată la Sesiunea de comunicări a Grupului de cercetări complexe ,,Porțile de Fier'' al Academiei Republicii Socialiste România, organizată în cinstea semicentenarului Partidului Comunist Român, mai 1971. De asemenea, obiceiul închinării la brad este prezentat și comentat de Romulus Vulcănescu, în *Coloana cerului*, București, Edit. Academiei, 1972, p. 53— 55.

[17] Inf. Radmila Milencovici, 35 ani, vlahă din Tekija; Gheorghița Școlușevici, 51 ani, și Gheorghița J. Iovanovici, 59 ani, vlahe din Sip; Darinca Gheorghevici, 74 ani, vlahă din Sîrbovlaș.

mare măsură în foarte multe fapte de cultură populară, aparent lipsite de tangență cu etnoiatria, sîntem de părere că *în atenția cercetătorilor trebuie să stea fenomenul medical concretizat nu numai în practici vindecătoare, ci și în obiceiuri, credințe, concepții.* Pentru că atîta timp cît etnoiatria își va concentra atenția în mod preponderent asupra practicii medicale populare, fără a pătrunde în ceea ce am numit ,,concepția filozofică populară asupra omului, bolilor, influenței factorilor de mediu etc.'', atîta timp cît etnoiatria nu va cerceta aceste concepții populare răspîndite pe o arie culturală mult mai vastă decît practica vindecătoare propriu-zisă, alcătuind un adevărat *sistem de gîndire medicală populară*, și atîta timp cît tot acest material nu va fi analizat *din punctul de vedere etnologic*, care cere *considerarea simultană a întregului context magico-empiric al medicinii populare*, atîta timp cît nu se vor aplica în practică aceste deziderate teoretice, această știință nu va putea să ofere o imagine amplă și multilaterală, în sensul modern al cerințelor științifice, asupra complexului fenomen al medicinii populare [18].

Și să nu uităm timpul. Timpul care azi curge atît de repede, încît nu știm cîtă vreme cultura populară ne va mai putea oferi terenul de investigație necesar pentru un domeniu al ei din ce în ce mai desuet în ansamblul civilizației moderne. Și cel puțin pentru medicina populară românească, moștenitoarea tradițiilor care în antichitate au stîrnit admirația unor mari medici și gînditori, întîrzierea cercetărilor organizate și sistematice din punctul de vedere al etnologiei, dar la care trebuie să colaboreze medici, etnografi, folcloriști etc., ar produce un mare gol în ansamblul studiilor ce se efectuează azi asupra culturii populare românești.

L'ETHNOYATRIE. CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

L'auteur considère que l'ethnoyatrie a une situation spéciale dans le cadre des disciplines particulières de l'ethnologie générale, car l'objet de ses recherches (la médecine populaire), quoi que faisant partie de la sphère d'investigations des sciences à profil différent — l'histoire de la médecine, la pharmacologie et la médecine moderne —, reste en premier lieu un fait de culture populaire à caractéristiques spécifiques.

1. La médecine populaire présente les caractères généraux de tous les phénomènes folkloriques : caractère anonyme, collectif et oral, les pratiques médicales étant transmises d'une génération à l'autre.

2. Les faits de médecine populaire apparaissent comme des phénomènes syncrétiques réunissant les connaissances et les pratiques empiriques à des éléments magiques, mythiques, rituels, artistiques et cérémoniels.

3. L'objet de l'investigation de l'ethnoyatrie est bien complexe — complexe par lui-même — ainsi que partie constitutive d'autres formes

---

[18] Avem prilejul să amintim dorința — din păcate încă nerealizată — mărturisită de regretatul profesor V. L. Bologa, în *op. cit.*, p. 15 : ,,Plănuiam ca în cursul vremurilor să formăm un colaborator tînăr care, *după ce-și va cîștiga o bază solidă medico-istorică, să studieze temeinic etnologia, etnografia și folclorul și să se specializeze definitiv în etnoiatrie*'' (subl. ns.).

complexes de la culture populaire. Et ceci parce que les faits ethnoyatriques sont répandus dans les conceptions philosophiques populaires, dans la structure du système des croyances et des coutumes, dans les textes du folklore littéraire, etc., fait qui a des importantes conséquences méthodologiques.

L'auteur considère que la dissociation d'un côté magique et d'un autre empirique dans le cadre de la médecine populaire est demandée par les nécessités analytiques de l'investigation, mais la forme magique est en réalité la forme spécifique sous laquelle se manifeste l'empirisme médical populaire. Donc, ces deux catégories sont en réalité étroitement intercorrélées, tout comme les notions de „contenu'' et de „forme'' ou encore celles de „pensée'' et de „langue''.

L'auteur montre plus loin que la coordonnée magique de la médecine populaire est concrétisée par : 1) les croyances reliées aux causes surnaturelles des maladies et aux vertus magiques-guérissantes de certaines plantes, animaux, paroles, actions, etc. ; 2) certaines qualités demandées à l'agent magique-curatif ; 3) interdictions ou actions que le malade doit remplir ; 4) prescriptions quant à la manière de cueillir, préparer et administrer les remèdes ; 5) dans les actes de magie médicale (ayant un but curatif ou prophylactique) réunis souvent aux rites de purification et de fertilité. La coordonnée empirique se manifeste dans les connaissances traditionnelles des guérisseurs reliées au diagnostic, à la pharmacopée et à thérapeutique, ainsi que dans les éléments de la philosophie médicale populaire.

Les exemples sur lesquels l'auteur repose sa démonstration sont tirés des matériaux qu'elle a personnellement recueillis en Olténie, dans les Carpates Occidentales ainsi que parmi la population de langue roumaine de la région de Négotine en Yougoslavie.

Les conséquences méthodologiques sont concrétisées d'une part dans l'application des méthodes ethnologiques générales et d'autre part en abordant simultanément, en corrélant les deux coordonnées fondamentales de la médecine populaire : l'empirisme et la magie. L'auteur préconise l'investigation du phénomène médical exprimé non seulement par les pratiques guérissantes mais aussi dans les coutumes, les croyances, les conceptions, pouvant saisir de la sorte le système de la pensée médicale populaire.

REMINISCENȚE MITOLOGICE
SEMNIFICAȚII ALE UNUI STRĂVECHI CULT ACVATIC

PAUL SIMIONESCU

O încercare de a desprinde, enunțiativ, parțiale semnificații ale temei a fost făcută anterior, cu prilejul unei sesiuni științifice care avea ca obiect, exclusiv, evidențierea pe etapă de lucru a primelor rezultate ale cercetărilor recent efectuate la acea dată [1].

Documentele de teren relevate pe întregul parcurs al investigațiilor, analizate în mod firesc din perspectiva unor lucrări teoretice sau observații mai vechi, vin în genere să recontureze, subliniat, structura acelor concluzii care se profilau cîndva oarecum detașat. Intuiția noastră, sprijinită atunci pe un număr restrîns de elemente, s-a dovedit astfel a fi, în liniile ei generale, justificată.

Comunitățile sătești desprinse — în mare — din arealul Porților de Fier fac parte din acea zonă cuprinzătoare care, privită în întregime — pe toată întinderea de pămînt marginală Dunării —, poartă în sine pecetea unei profunde originalități în contextul spațiului geografic românesc. O zonă de profunde transformări contemporane, rezultate cu precădere din ritmul accelerat al industrializării și urbanizării ; o zonă de interferențe sau decalcuri culturale[2], descifrabile în semnificația lor aproape prin fiecare secvență de ordin etnografic sau folcloric. O zonă în care procesul osmotic — etnogenetic — s-a consumat întîi în condițiile includerii acestei regiuni de margine de țară în spațiul larg al provinciei romanizate ; mai apoi, prin asimilarea parțială a unor infiltrații eterogene, o zonă în care, pînă în vremurile noastre, au trăit și trăiesc — în enclave relativ izolate — pemi, adalîi, sîrbi etc. constituie, prin însăși structura ei demografică, un excelent model de studiu pentru înțelegerea fenomenelor de conserva-

---

[1] Comunicarea, limitată strict la unele cercetări concrete de teren — prezentată de semnatarul acestor rînduri și de Ioana Maria Ionescu-Milcu —, a fost multiplicată la rotaprint, pentru uz intern și într-un număr restrîns de exemplare, în anul 1969, de *Centrul de istorie, filologie și etnografie al Academiei Republicii Socialiste România*, Craiova.

[2] Vezi, din acest punct de vedere, mai ales cartograma lucrată de Romulus Vulcănescu și Paul Simionescu sub titlul *Structura isoetnică și metanastatică a zonei*, în ,,Atlasul complex al Porților de Fier'', București, Edit. Academiei R.S.R., 1972, p. 124 și 262.

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 6, p. 465–476, București, 1973

torism, de decalc cultural, de penetrație sau circulație a valorilor tradiționale sub impulsul înnoirilor din anii contemporaneității.

Din acest punct de vedere, aria etnoculturală la care ne referim, unde se mențin încă numeroase relicte etnografice și reminiscențe folclorice, străvechi forme de viață carpato-balcanice, se diferențiază subliniat de toate celelalte zone ale țării. Investigațiile efectuate au oferit, credem, în mod concludent, prilejul să se surprindă la teren, în mic și pe viu, procesul îndelung de interferențe etnoculturale, cu influențele și contaminările reciproce, atît pe linia marginală, cît și în interiorul ariei, mai cu deosebire între izolatele etnice și restul populației majoritare[3].

Din seria datelor sau realităților etnografice și folclorice de circulație, firește, de circulație din ce în ce mai restrînsă în ultimele decenii, deosebit de semnificative pentru oricine ar vrea să desprindă conturul specificității regiunii la care ne referim, un loc cu totul aparte îl dețin acele note de originalitate relevate în primul rînd de modelul sau structura vieții spirituale.

Istrul — ca reper toponimic, în descrieri pseudoștiințifice sau în fabulații legendare — a fost amintit încă din vremurile îndepărtate ale tradiției greco-latine. Pagini din operele lui Homer, Hesiod, Vergiliu, Ovidiu au rămas, în acest sens, mărturii de mare prestigiu și de incontestabilă autoritate. Purtînd în limba geților un apelativ echivalat explicativ cu aducerea sau purtarea norilor — Du-nuori, iar în traducerea limbii latine, Da-nubes —, fluviul acesta, care va fi impresionat prin măreția și forța sa, a fost considerat de localnici ca un adevărat zeu, coborîtor — genealogic vorbind — din atotputernicii stăpînitori ai apelor, Oceanos și Tetis [4]. Așa se explică, printre altele de pildă, faptul că în vechime geții sau dacii obișnuiau să asigure buna credință a legămîntului făcut prin jurămîntul depus, cu solemnitatea cuvenită, pe apele Dunării. Apa fluviului era, ca și apa Stixului la vechii greci, însuflețită și înfricoșătoare pentru orice încălcare cu bună știință a unor precepte morale. După unele mărturii ale timpului, dacii obișnuiau să depună jurămînt bînd apă din Dunăre și, prin acest semn de sacralizare, ,,Purtătorul de nori'' era dezlegat să intervină și să pedepsească orice abatere de la normele etice [5]. ,,Istrul închipuia țara depărtării unde străjuia cultul lui Apolo — al soarelui — și al Dianei — al lunei — ; cultul marilor zeități Castor și Pollux, întîlnit mai cu seamă pe țărmurile Dunărei de Jos, cum dovedesc încă monetele orașului Istria, patria lui Orfeu și a Hyperboreilor, era în același timp însă și patria bogățiilor coborîte spre Grecia'' [6].

Viața spirituală, așa cum se modelează ea pe parcursul secolelor, în cadrul microcolectivităților, determină în ultimă analiză, mai mult decît oricare element de raportare, nexul explicativ în jurul căruia polarizează firesc toate celelalte date componente de ordin etnografic sau folcloric, necesare interceptării şi validării specificităţii originale a unităţii sociale investigate. Din congruenţa vieţii spirituale, pe de altă parte, regăsită în contemporaneitate fragmentar şi difuz, prin aşa-numitele relicte şi reminiscenţe, seria reprezentărilor mitologice, ca sistem de credinţe, constituie poate secvenţa cea mai importantă, necesară descifrării modelului etnocultural propus.

---

[3] Romulus Vulcănescu, *Metode de investigație etnologică în zona Porților de Fier*. Comunicare prezentată la Vršac (R. S. F. Iugoslavia) la 19 septembrie 1967. Text multiplicat de asemenea, într-un număr restrîns de exemplare, la Craiova, de *Centrul de istorie, filologie și etnografie al Academiei Republicii Socialiste România*.

[4] A. Papadopol-Calimah, *Dunărea în literatură și tradițiuni*, în ,,Analele Academiei Române'', Seria a II-a, t. VII (1884—1885), p. 324—325.

[5] Bogdan Petriceicu Hasdeu , *Istoria critică a romînilor*, vol. I, București, 1873, p. 307.

[6] A. Papadopol-Calimah, *op. cit.*, p. 327.

În marea lor majoritate, comunităţile săteşti răspîndite în zona la care ne referim au păstrat pînă în pragul vremurilor noastre — evident, sub formularea mai mult sau mai puţin alterată a reminiscenţelor şi relictelor — unele fragmente din contextul explicitărilor mitologice, dependente ca sistem de credinţe de înţelesul şi semnificaţia *simbolismului acvatic.* Faptul este firesc dacă ţinem seama că, în mare parte, toate aceste unităţi de viaţă socială au trăit şi trăiesc, mai mult decît oricare altele, legate oarecum prin însuşi destinul lor de curgerea nesfîrşită a Dunării.

Sacralitatea Istrului a fost mărturisită din vechime de sumedenii de legende şi credinţe, desprinse fie din seria reprezentărilor autohtone (geto-dace), fie din ideaţia mitologiei greceşti. Coborît chiar din preajma lui Jupiter — dacă este să dăm crezare oracolului de la Delfi —, el, prin puterea lui, a supus-o pe frumoasa nimfă Peuce, obligată astfel să rămînă într-una din insulele geţilor — Καλὸν στόμα. De numele Istrului era legată şi amintirea drumului străbătut, în fuga lor, de Iason şi Medeea. Apa lui — spun unele legende — era purtată, ca însemn al puterii şi demnităţii regale, în cupe de aur. S-a păstrat şi credinţa, săpată dealtfel pe Columnă, că victoria deplină asupra vrăjmaşilor putea fi dobîndită numai prin aruncarea în valurile Istrului a acelor lei sălbatici ce reprezentau pe vajnicii slujitori ai Cibelei. Că împăratul filozof Marc Aureliu ar fi împlinit această poruncă, la puţină vreme după Traian, înaintea unei lupte îndreptate împotriva marcomanilor, o mărturisesc scrierile vremii. Tot pe faimoasa Columnă a fost înfăţişat simbolul personificat şi sanctificat al Danubiului. Danubius, ca orice fiinţă supranaturală stăpînă a apelor, trăia în imaginea oamenilor acelor vremi în ascunzimea adîncă a unei peşteri : „avea fruntea încinsă cu o cunună de trestii, apa se revărsa din părul său ; iar mantia în chip de eşarfă îi învăluia trupul. Danubius, aşa cum a fost închipuit, pare că susţine podul de piatră pe care au păşit cîndva cohortele romane pe pămîntul Daciei”[7].

În structura oricăror reprezentări mitologice — şi, în genere, în structura oricărui sistem de credinţe — se poate regăsi, nu arareori, un principiu explicativ, rezultat din logica internă a ideaţiei ca atare, privită în ansamblul formulării ei. În ce constă acest principiu ordonator? El rezultă din observaţia că aproape orice element, detaşat din natura înconjurătoare şi inclus ca un adevărat „leit-motiv” în perspectiva sau formularea mitologică, dobîndeşte proprietăţi caracteristice, cu vădită orientare ambiguă, bipolarizantă. Cu alte cuvinte, în ordinea sacrului, acelaşi dat poate fi înţeles sau primit atît în latura lui benefică, cît şi în latura lui malefică. Dialectica bivalenţei se regăseşte şi în altă secvenţă — interceptată — a realităţilor convergente „universului mitic”. Ne referim, de pildă, la dubla semnificaţie a categoriilor de spaţiu şi timp, fiecare în parte putînd fi determinată calitativ cu sensuri diametral opuse — profan sau sacru. Există în ,,universul mitic'' timpul sacru şi timpul profan, după cum există spaţiul sacru şi spaţiul profan. Dar despre toate aceste lucruri s-a scris cu multă competenţă şi nu există nici un temei de a reveni asupra lor în rîndurile de faţă. În esenţă bipolaritatea categoriilor de timp şi spaţiu (considerate ca entităţi de ordin sacral sau profan) constituie una dintre caracteristicile ,,exprimării'' mitologice, indiferent de diversitatea concretizării acestei perspective de înţelegere în diferitele tradiţii mai îndepărtate sau mai apropiate vremii noastre.

---

[7] *Ibidem*, p. 369–370.

Revenind însă asupra sensului bipolarităţii — pe care îl propuneam în analiza de faţă — întrevăzut în ordinea sacrală, prin intermediul conceptelor de *benefic* sau *malefic*, aşa cum se răsfrîng ele în înţelegerea realităţilor circumscrise orizontului mitologic, am spune de pildă următoarele :

Apa — fiindcă asupra acestui element, considerat primordial, ne-am oprit — poate avea, în congruenţa unui sistem mitologic, două înţelesuri divergente, cu polarizări de sistem de comunicaţie diferenţiat. Simbolismul acvatic poartă în sine sens pozitiv atunci cînd se consemnează în limbajul mitologic faptul că apa este regeneratoare, purificatoare sau entitate primordială, care facilitează în anumite condiţii însăşi germinaţia vieţii. Există însă — în aceeaşi perspectivă de înţelegere — semnificaţia şi sensul negativ al simbolismului respectiv : apa este lăcaşul terifiant al duhurilor rele care cer din timp în timp sacrificii, este loc de blestem unde focuri nestinse mistuiesc fără odihnă. Însăşi învăţătura oficială a bisericii a acoperit în bună parte — fireşte, într-o altă stratificare a înţelesurilor — această dihotomie iniţială. Ar fi suficient să amintim în acest sens exorcismele lui Vasile al Cezareei [8] sau acele fragmente de slujbă care asigurau purificarea prin intermediul apei ,,sfinţite'', ocrotitoare de rău.

Documentele de teren culese odinioară, înglobate în seria acelor materiale care trebuiau să reconstituie printr-o formulare strict descriptivistă aspecte semnificative de mitologie românească, cuprind şi cîteva indicaţii în sensul celor remarcate în rîndurile de mai sus.

Spunem mitologie românească folosind o formulare generică. În fond, exceptînd cunoscuta lucrare — impresionantă prin proporţiile ei — semnată de N. Densuşianu, sub titlul *Dacia preistorică*, lucrare de zdrobitoare erudiţie, surprinzătoare însă prin fragilitatea unor puncte de vedere şi labilitatea unor concluzii şi detaşînd puţinele preocupări generate de activitatea şcolii de sociologie din Bucureşti sau rezultate indirect din cercetările arheologiei, din ideaţia orientărilor de filozofie a culturii şi din implicaţiile anchetelor de folclor, o perspectivă de ansamblu asupra mitologiei româneşti nu a fost posibilă. Poate o singură excepţie s-ar cuveni menţionată. Ne gîndim fireşte la sugestivele studii de profundă acuitate, prezentate cu atîta pertinenţă, mai cu deosebire în ultimele două-trei decenii, de Mircea Eliade.

Revenind la acele preocupări de mitologie surprinse sub formularea simplelor culegeri de document — la teren — în care am regăsit nu puţine indicaţii sugestive, marginale temei pe care o urmărim, sîntem tentaţi să amintim unele fragmente desprinse din textele celor doi corifei, Artur Gorovei şi Tudor Pamfile, deschizători de drum în acest domeniu cu mai bine de jumătate de veac în urmă.

---

[8] În J. Goar, *Evhologion sive Rituale Graecorum*, Ed. secunda, Venetiis, 1730, p. 580 (Orationes sive exorcismi magni Basilii in obsessos ad daemonibus et quam libet infirmitatem).

Primul, prezentînd culegerea de informaţii sub titlul, judicios ales dealtfel, *Credinţe şi superstiţii ale poporului român* [9], include în paginile sale, printre altele, ca material de teren şi următoarele observaţii : ,,Apa mare, cînd vine sălbatecă din cauza ploilor ori topirei zăpezilor, e stăpînită de duhuri rele... Apa de fîntînă, de izvor, dimpotrivă e lăcaşul duhurilor bune''. În altă parte se adaugă : ,,Noaptea să nu se aducă apă de la vreo fîntînă, căci împrejurul ei joacă ielele şi cel care va lua apă va fi luat de iele''. Relevînd aceeaşi latură malefică, autorul la care ne-am referit consemnează ceva mai departe : ,,Se crede că seara apa-i necurată şi aducînd cineva seara apă în casă trebuie să zică « binecuvîntaţi apa », iar cei din casă să răspundă « Dumnezeu s-o binecuvînteze » şi abia apoi devine ea curată''. Ultima informaţie de teren pe care o desprindem pare însă să contrazică observaţiile anterioare. Fragmentul, cules de pe meleagurile din nordul Moldovei, remarcă : ,,Întorcîndu-se mirii de la cununie, se varsă înaintea lor cofe pline cu apă, ca prin toată viaţa lor să le meargă în plin'' [10].

Din acelaşi ,,model informaţional'' fac parte şi culegerile — ceva mai dezvoltate, ce e drept — strînse cu ani în urmă de stăruitorul cercetător al vestigiilor etnografice şi folclorice, Tudor Pamfile, sub titlul atît de pretenţios de *Mitologie românească*. Unele din textele culegerilor lui vin să completeze, în sensul celor remarcate mai sus, semnificative implicaţii ale sistemului de credinţe la care ne referim. În genere, aceste documente de teren evidenţiază ideea că apa ar constitui, prin excelenţă, o realitate malefică în sine, originar purtătoare de rău. Ea ar fi lăcaşul unor fiinţe care urmăresc obstinativ răul, moartea propriu-zisă a pămîntenilor. Numai rareori unele din aceste fiinţe care copleşesc ,,universul acvatic'' devin purtătoare de bunăvoinţă faţă de riveranii temerari. Să lăsăm însă cuvintele mărturiilor culese cu decenii în urmă : ,,Cel din baltă'', ,,Ăl din baltă'' sau ,,din tău'' s-ar afla acolo de pe vremea cînd Dumnezeu — el însuşi — a aruncat din cer pe toţi nevolnicii răzvrătiţi. Fiinţele acestea care trăiesc în ape ,,sînt ăi de-i scot muierile vrăjitoare de-i trimit în cutare sau cutare loc, la cutare slujbă. Ei fac să se înece oamenii... Îşi au locuinţele în fundul mărilor şi al apelor, îşi au case acolo... Focul lor nu se stinge de apă ca al nostru. Cel din baltă porneşte cîteodată vîrticuşuri şi îneacă pe cei ce-i cad în mînă. Obişnuit, el nu se arată ; cîteodată însă, spre a înşela pe trecătorii de pe maluri, iau înfăţişarea celor ce s-au înecat pe aceste locuri... Tot la fel ca Cel din baltă este şi Cel din puţ. Puţurile şi fîntînile necurate se cunosc după huet, sînt însă şi fîntîni necurate care nu huesc. Pentru aceasta nimeni nu trebuie să meargă noaptea la fîntînă ca să scoată apa, că se poate întîmpla ca Cel din ape să apuce şi să tragă de ciutură în jos...'' [11].

---

[9] Bucureşti, Edit. Socec, 1915.

[10] *Ibidem*, p. 7—11.

[11] Tudor Pamfile, *op. cit.*, vol. I : *Duşmani şi prieteni ai omului*, Bucureşti, Socec, 1916, p. 280—283.

Uneori aceste ființe — păstrate în memoria afectivă a tuturor celor ce străjuiau, prin așezările lor, apele —, mai mult anonime, dobîndesc apelative. Rosturile lor ca ființe malefice, purtate de ape, erau mult mai bine închipuite în sistemul de credințe și superstiții păstrate pînă tîrziu ca reminiscențe folclorice. Știma apei, de exemplu — așa cum o numeau cei de prin părțile Bucovinei — era, în imaginea polimorfă pe care și-o făceau ei odinioară, o femeie-gigant, înspăimîntătoare prin forță, o adevărată amazoană cu înfățișare ispititoare. Cu părul lung, sclipitor ca aurul în bătaia soarelui, această închipuire mitologică — uneori descrisă după modelul androgin, alteori privită ca ființă hibridizată, asemănătoare sirenei, mai adesea purtînd cu sine puterea de a lua orice înfățișare voită — a dominat multă vreme obsesiv universul fantastic al superstițiilor și credințelor populare. Prin unele meleaguri, în descrierile localnicilor ea apărea înzestrată cu toate atributele unei ființe amfibii. Se spunea, de pildă, că, atunci ,,cînd e lună sau cînd vremea e rea, ea obișnuia să iasă pe ulițele satului, pînă spre miezul nopții''[12]. Între ființa aceasta atotstăpînitoare a ,,iazurilor și vîltorilor'' și demonii adîncurilor de ape exista o tăinuită înțelegere : apa n-ar fi primit în sălașul ei pe aceștia din urmă fără ca ei, la rîndul lor, să nu îndeplinească făgăduiala ca în fiecare zi, prin ispitire, un om să fie aruncat morții printr-un adevărat mecanism infernal. Și aceasta la nesfîrșit, fiindcă în destinul lor ei erau predestinați — după credința oamenilor — ca toate ființele sau forțele răului să consume răul fără putință de întoarcere. Vechea tradiție a bisericii după care îngerul căzut nu poate ieși din damnația faptei sale inițiale, împlinită totdeauna în limitele aceluiași tipic și repetată indefinit, se regăsește și aici, ca aproape totdeauna cînd încercăm să surprindem aspecte definitorii ale unei concepții de demonologie tradițional-populară.

Erau și alte personaje ,,fantastice'' care viețuiau, după închipuirile oamenilor locului, în apele Dunării sau ale mării. Despre ele, ce e drept, s-au cules în trecut puține informații de teren. Amintite în colinde sau în cîntece bătrînești, unele din aceste personaje mitologice — cum ar fi, după numele pe care îl poartă, Dulful de mare, Duhul mării și Vidra — par legate deplin de viața localnicilor, pescari de bună seamă în majoritatea lor. Pe cel din urmă dintre cele două personaje amintite mai sus oamenii și l-au închipuit odinioară — cel puțin așa rezultă din variantele păstrate, în întregime sau fragmentar — ca pe o ființă fantastică, surprinzătoare mai cu seamă prin comportările sale ambigue și capricioase, cînd bune, cînd nocive, putînd, după împrejurări, primejdui sau ajuta strădania oamenilor[13].

Multe din vestigiile credințelor și superstițiilor străvechi, așa cum le aflăm cu deosebire în amintirea celor ce își au așezările pe malul Dunării sau al mării, se regăsesc însă și pe alte meleaguri. Ar fi suficient să urmărim mai din aproape materialul cuprins în paginile unor studii sau reeditări realizate relativ recent[14], pentru a înțelege gradul de similitudine cu care sînt învestite toate aceste formulări tradiţionale, desprinse dintr-un orizont mitologic originar, calcat în linii mari pe întreaga arie europeană.

---

[12] *Ibidem*, p. 285.

[13] *Ibidem*, p. 290.

[14] Paul Sébillot, *Le folklore de France*, Tome deuxième : *La mer et les eaux douces*, Paris, 1968, 478 p. ; Slobodan Zečević, *Les êtres mythologiques dans les croyances populaires de la Serbie de nord-est*, în ,,Bulletin du Musée Etnographique de Beograd'', Tome 31—32 (1968—1969), p. 327—362.

Urmărind îndeaproape superstiţiile şi credinţele, aşa cum au supravieţuit ele în spaţiul geografic cercetat limitrof Dunării — atît la nordul, cît şi la sudul ei —, se mai pot surprinde încă, în modele paleoetnologice, unele linii directoare necesare reconstituirii, în mare fireşte, a acelei viziuni şi concepţii integratoare de ordin mitologic. Ne-au preocupat cu deosebire acele superstiţii şi credinţe determinate de un străvechi cult al apei în genere, mai cu deosebire al Dunării — ca marea cale a apei —, realitate naturală care va fi izbit cu precădere imaginaţia şi sensibilitatea celor ce obişnuiau să-şi ridice aşezările lor în preajmă-i. Investigaţia noastră în această regiune a Porţilor de Fier, legată prin destinul ei de curgerea spre nesfîrşit a Dunării, locuită din timpuri străvechi de daci, care aveau ei înşişi un adevărat cult al apei, cunoscut dealtfel prin diferitele relatări ale antichităţii, ne-a conturat convingerea că simbolismul acvatic — în latura lui benefică şi malefică de pildă —, regăsit în parte şi pe alte meleaguri, se concretizează aici cu mai multă semnificaţie, cu valenţe nebănuite.Se ştie — aşa cum arătam şi mai sus — că vechii locuitori ai regiunii zeificaseră cîndva Dunărea. Frumuseţea şi măreţia cataractelor, în această parte a cursului unde se strîngea parcă întreaga forţă a apei, trebuie să fi contribuit în mare măsură la conturarea acelei imagini în care puternicul Danubius era chemat să apere pămîntul străbătut şi, implicit, pe locuitorii acestor meleaguri riverane. Încercările noastre de a descifra, de a surprinde în cadrul microunităţilor sociale investigate reminiscenţe de ordin mitologic, cu referinţe directe la apa Dunării ca personificare aparte, într-o imagine fantastică, aşa cum a fost cunoscută ea în trecutul îndepărtat, s-au soldat însă cu un categoric eşec. O asemenea mitologie a Dunării poate fi reconstituită parţial şi exclusiv prin intermediul consemnărilor acelor autori ai antichităţii care au ţinut să remarce — direct sau indirect — acest fapt în scrierile lor.

Din materialul rezultat în urma cercetărilor noastre de teren[15] pe tema religiozităţii populare (superstiţii, credinţe, mituri, sistem de gîndire mitologic), vom remarca însă unele exemplificări ce ni s-au părut deosebit de semnificative privind modelul originar — bivalent — sub care a fost cunoscut, în tradiţia şi mentalitatea locuitorilor acestei regiuni, simbolismul acvatic.

Apa — în semnificaţia ei benefică — reprezenta ,,totalitatea virtualităţilor, matricea tuturor posibilităţilor existenţei..., substanţa primordială din care iau fiinţă toate formele şi în care ele revin prin regresiune... Imersiunea simbolizează regresiunea în preformal, regenerarea totală... Încorporînd în ea toate virtualităţile, apa devine un simbol al vieţii. Bogată în germeni, ea fecundează pămîntul, animalele, femeia. Receptacol al oricărei virtualităţi, fluidă prin excelenţă, suport al devenirii universale, apa este — nu arareori — comparată sau asimilată astrului selenar... Apa neîncepută, neprofanată prin uzajul cotidian concentrează valenţele germinative și creatoare ale apei primordiale.... În cazul terapiei populare cu așa-numita « apă neîncepută » se recaută regenerarea magică printr-un contact cu substanța primordială, apa absoarbe răul grație puterii sale de asimilare și de dezintegrare a tuturor formelor... Purificarea prin intermediul apei posedă aceleași calități ; prin apă orice formă este dezintegrată, orice istorie este abolită... Întrebuințarea funerară a apei se explică prin aceeași împrejurare care validează funcția sa cosmogonică, magică și terapeutică ; apa stinge setea celui decedat, ea îl dizolvă, îl solidarizează cu entitățile ultime ; apele anulează în mod definitiv condiția sa umană...'' [16].

---

[15] Materialul a fost cules în 1969—1971 de Ioana Maria Ionescu-Milcu şi de semnatarul acestor rînduri.

În acest sens se înscriu, desigur, și observațiile noastre notate mai jos. Ele devin edificatoare mai cu deosebire atunci cînd se urmărește semnificația acestor ,,experiențe parareligioase''.

Iată, de pildă, folosul apei ,,neîncepute'', așezată cu grijă la căpătîiul copilului nou-născut, în așteptarea ursitoarelor. După datină, această întîmpinare se făcea odinioară — informațiile culese au fost aceleași în toate satele investigate — la trei zile de la nașterea copilului. Subliniindu-se însă ideea că apa folosită în asemenea împrejurări trebuia să fie neîncepută, neprofanată prin uzaj, prin unele locuri ni s-a dat și indicația complementară după care apa aceasta, menită ursirii, era de dorit să fie adusă din Dunăre, firește, cînd așezarea satului făcea posibil acest lucru. Bineînțeles, nu trebuie uitat nici faptul că, în întîmpinarea ursitoarelor, atît copilul, cît și mama acestuia erau obligați — după același sistem de practici și credințe — să folosească abluțiunea purificatoare. Oamenii locului au văzut în această practică, păstrată cu oarecare obstinație încă, o adevărată pregătire a botezului oficiat după obișnuitele canoane ale bisericii.

Purificarea prin intermediul apei se obișnuia, și se mai obișnuiește încă într-o oarecare măsură — prin aceleași așezări sătești, și ca ritual legat de momentul morții, mai exact, al practicilor cuvenite la înmormîntare. Cei întrebați ne-au răspuns aproape identic : ,,Întorcîndu-se de la slujba înmormîntării, oamenii făceau sfințirea sau curățirea casei prin sfințirea apei și prin stropirea celor care au fost de față în acea zi și mai cu seamă a locului unde a zăcut sau stat cel de curînd dispărut''.

Dar apa, cu deosebire apa Dunării, avea pentru oamenii locurilor și alte întrebuințări de utilitate imediată. Ea asigura — indirect, prin intervenție magică — proteguirea împotriva marilor calamități ale apei în genere.

,,Cînd sînt ploi multe și ele aduc stricăciuni, se obișnuia să fie așezate în apa Dunării cărămizi într-o anumită formă. Cărămidarii erau cei care « legau ploile » prin așezarea acestor cărămizi în apă'' [17]. Prin aceleași meleaguri, de data aceasta pentru ,,adusul ploii'', se obișnuia odinioară ,,să se ducă cruce de la mormînt și să se lase acolo în apă. Apoi dimineața, a doua zi, ea era repusă la locul ei'' [18]. Din sistemul de credințe și superstiții relevate anchetei noastre de teren, ca rudimente ale unui îndepărtat și originar cult al apei, făcea parte fără îndoială și practica imersiunii în apele Dunării a pămîntului luat de pe un mormînt de curînd ridicat. Intenţionalitatea actului magic, în esenţă, nu e greu de dovedit. Se urmărea de fapt îndepărtarea posibilităţii de revenire — sub forma de strigoi — a celui decedat [19]. Comunitatea satului era astfel apărată de orice vrăjmăşie ce s-ar fi putut împlini prin forţele oculte, neştiute şi nestăvilite ale celui dispărut. Lucrul acesta era împlinit prin intermediul apei din Dunăre, care valida încă o dată, şi pe această cale, funcţia sa magico-terapeutică. Nu lipsite de interes erau acele practici obişnuite cîndva „la venirea de molime sau moarte multă în sat", ca să cităm însăşi expresia sub care ne-a fost consemnat obiceiul pe care îl redăm — prin propriile lor cuvinte — mai jos :

---

[16] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1964, p. 165—176.

[17] Arhiva Grupului de cercetări complexe Porțile de Fier, Seria etnografie, f. nr. 31378 și 31397.

[18] Ibidem, f. nr. 31379 și 31396.

„Se aduna făină de la fiecare casă din sat. Făina se ducea apoi la o casă cu femei curate, cu credinţă multă. Se făceau turtiţe cu apă purtată de la Dunăre, de trei femei, după ce mai întîi se ocolea satul cu apa adusă. Turtiţele se făceau pentru Maica, pe care oamenii o numeau pe atunci Călătoarea. Turtiţele se coceau şi se împărţeau la fiecare cîte puţin, ca un fel de fereală de boală. Apoi se aduna lumea la marginile satului şi se făcea adevărata pomană. Fiecare familie obişnuia să aducă şapte colăcei şi lumînări aprinse" [20]. „Se făceau mai întîi rugăciuni către o femeie închipuită, numită Calea. Mai apoi pomana cu lumînări aprinse era lăsată pe Dunăre, acolo unde apa venea mai repede ; iar Maica pentru care erau făcute toate acestea ajuta cu puterea ei să nu mai fie secetă" [21]. Prin unele sate se obişnuia ca fiecare să poarte — în această zi a „Ciumărcii" — vase cu apă neîncepută, cu care se stropeau vitele din gospodărie. Înainte vreme, ceremonia aceasta se făcea, în ziua îndătinată, la fiecare din porţile satului.

Din vestigiile obiceiurilor cunoscute pînă în apropierea zilelor noastre, Maica cea Călătoare era de fapt închipuirea îngrozitoarei molime a ciumei, molimă ce se revărsa din cînd în cînd — pînă spre începutul veacului trecut — asupra satelor şi tîrgurilor. Ciumărcile erau în fapt zilele de pomenire şi reculegere consacrate unor practici magico-religioase, fie pentru împiedicarea răspîndirii flagelului, fie în amintirea celor răpuşi odinioară. Toate aceste practici, credinţe şi superstiţii aveau, fireşte, o recuzită mult mai mare şi mai spectaculoasă. Ceea ce am vrut să remarcăm însă, în rîndurile de faţă, a fost exclusiv practica aducerii apei neîncepute, necesară ritualului obişnuit, din apa mare a Dunării. Cînd a apărut această sărbătoare a unor obştii săteşti, cum s-a îndătinat ea şi care a fost calea ei de răspîndire pînă înspre culmile de vest ale Carpaţilor Meridionali este greu de spus. Din complexul folcloric de datini, obiceiuri şi superstiţii legate de profilaxia magico-religioasă a ciumei sau, în unii termeni locali, de Ciumarcă sau Vinerea ciumei, astăzi se păstrează numai unele reminiscenţe, în cea mai mare parte a lor pe cale de dispariţie.

Mai existau, cu ani în urmă, pe aceste meleaguri — cu aceeaşi semnificaţie terapeutică — şi alte obiceiuri sau practici, desprinse dintr-o viziune magică şi mitologică originară asupra apei. Se obişnuia ca la înmormîntare să se „lepede" apă peste mort ca să se cheme ploaia sau, şi mai aparte, se obişnuia de pildă să se facă un fel de ofrande — mici turte de făină — ce se aruncau pe Dunăre, pentru ca cel dispărut să nu se preschimbe, cu trecerea vremii, în strigoi [22].

---

[19] Ibidem, f. nr. 32961.
[20] Ibidem, f. nr. 31385.
[21] Ibidem, f. nr. 31392.

Într-o altă ipostază şi, evident, într-o altă perspectivă de înţelegere, pe care o denumim cu un termen generic *malefică*, apa—cu deosebire, pentru oamenii aşezărilor investigate de noi, apa Dunării — era în timpurile străvechi considerată, în ordinea credinţelor şi superstiţiilor la care ne referim, element primordial aducător sau purtător de rău. Ca şi prin alte meleaguri dealtfel, zona terifiantă a duhurilor rele, necurate, era adîncimea Dunării. De aici ele ,,cereau din vreme în vreme cîte un sacrificiu uman''. Cel ce trecea prin preajmă era îndemnat să păşească şi omul nu putea rezista ispitei. Numai ce atingea însă apa şi moartea îl răpunea.

,,În Dunăre era răutatea diavolului. Cînd se-necau oamenii îi trăgea diavolul, nu vîrtejul cum ziceau unii. Doi oameni de la noi din sat erau la pescuit. Tot ce vă spun s-a întîmplat pe cînd eram eu copil. Şi oamenii aceia grai de om au auzit din străfundul apelor : Ceasul a venit,/Omul n-a sosit. Şi aşa s-a făcut că unul din ei nu s-a mai putut ţinea să nu intre în apă. Celălalt l-a ţinut. Dar el, nu şi nu. Şi numai ce-a atins cu piciorul apa, că a şi murit. Se vede că duhul cel rău din fundul apei era [acolo]. Acela care cerea în fiecare zi cîte un om'' [23].

Nu arareori ni s-a relatat cu amănunte cum aceste duhuri necurate ale apelor erau — după credinţa oamenilor — scoase de ,,muierile vrăjitoare'' şi alungate în cine ştie ce loc sau la cine ştie ce slujbă.

,,Era pe vremuri obiceiul ca femei bătrîne să facă vrăji pe malul apei, pe malul Dunării. Se lovea apa, se spuneau anumite vorbe şi cel ascuns în apele Dunării era alungat, promiţîndu-se om în schimb'' [24].

Majoritatea descîntecelor — de tipul incantaţiilor magice — se desfăşurau ca ,,ceremonial'' prin intermediul direct al simbolismului acvatic. Apa Dunării, închipuită ca loc de sălăşluire al duhului cel rău, era invocată, iar celui ce odihnea încă netulburat în adîncuri i se cerea, în termeni neechivoci, facilitarea unor acţiuni străine chiar propriei lui voinţe sau dorinţe :

,,Eu zgîndăr gardul,/gardul zgîndăre lacul,/lacul zgîndăre pe cel rău.../Eu îţi poruncesc/Să te faci un cocoşel/Cu cioc de fier,/Cu aripi de oţel./Să te duci în lume,/În lung, în lat,/Aici în sat ori în alt sat,/Pe la scrisul meu,/Cu ciocul să-l ciocăneşti,/Cu aripa să-l plezneşti,/Aici la mine să-l porneşti./Pîn-la mine de-a veni,/de-a iubi,/de-a odihni...'' [25].

Uneori, acelaşi tip versificat de invocaţie l-am regăsit într-un cadru ideativ schimbat. De pildă, incantaţia prin care se cerea înlăturarea influenţei malefice a unei persoane din apropiere, presupusă a fi fost în fapt vinovată de suferinţa îndelungată a subiectului pentru care se făcea descîntecul propriu-zis. În aceste cazuri însă, invocaţia în sine era prinsă în textura unui ritual destul de complicat, în care — faptul acesta trebuie reţinut — se folosea întotdeauna, printre altele, pentru buna reuşită a ,,lucrării'', apa neîncepută adusă din Dunăre [26].

---

[22] Ibidem, f. nr. 32956 şi 32958.

[23] Ibidem, f. nr. 30270.

[24] Ibidem, f. nr. 31377 şi 31400.

[25] Ibidem, f. nr. 30272.

[26] Ibidem.

Aceste descîntece se cereau a fi făcute, în unele cazuri, chiar pe malul apei, cu deosebire dis-de-dimineață, la răsăritul soarelui, cînd se credea că „apa Dunării e cu adevărat curățită". Invocația începea cu aceleași cuvinte : „— Bună dimineața, doamnă mare !/— Mulțumesc dumitale./ — Ce ai de ești așa necăjită ?/ — Cum să nu fiu necăjită,/C-am plecat pre cale,/Pre cărare,/Și m-am întîlnit/Cu strigoi în cale/...Atunci Sfînta maică Marie/Pre scară de ceară se suie..." etc [27].

În adîncurile apelor străjuiau, după închipuirea fantastică a localnicilor — ca și în universul mitologic grecesc —, ființe surprinse de asemenea în acțiuni sau comportări bivalente. Ele puteau declanșa — pe meleagurile noastre, ca și prin alte părți — cînd un sentiment de frică, de teroare, cînd sentimentul fascinației, al atracției împinse pînă la abolirea sau anularea personalității [28].

Exemplificările de mai sus vin să adîncească și să contureze dintr-o perspectivă nouă — concludentă, credem — cele două modele, semnificative și determinante, care definesc, fiecare în parte, tendințele de bipolarizare ale simbolismului acvatic. Pe de o parte, așa cum spuneam, tendința de a considera apa ca element purificator, pe de altă parte, acceptarea aceleiași realități ca generatoare de malefic. Pe de o parte, deci, regenerarea vieții, pe de altă parte, abisul haotic al preformei, stăpînit de forțe care urăsc viața. Nu este lipsită de interes nici observația că această bipolaritate funcțională se manifesta, în mod firesc, simultan în grupul social. Cu apă — sau mai bine spus cu apa Dunării — se făcea purificarea locului, cu aceeași apă se făcea invocarea duhurilor rele. Cu apă se așteptau bunele ursitoare, cu apă se blestema sau se dorea îndepărtarea celor care se interpuneau propriilor năzuințe. Oamenii aduceau cîndva ură sau speranță din același izvor.

RÉMINISCENCES MYTHOLOGIQUES
SIGNIFICATIONS D'UN ANCIEN CULTE DE L'EAU

Dans la structure de toute représentation mythologique — et, généralement, dans la structure de tout système de croyances — on peut retrouver assez fréquemment un principe explicatif, déduit de la logique interne de l'idée même prise dans son ensemble. En quoi consiste ce principe ordonnateur ? Il résulte du fait que presque tout élément détaché de son ambiance et inséré, tel un leitmotiv, dans la perspective ou dans l'expression mythologique reçoit certaines qualités propres investies d'une double orientation. Autrement dit, dans l'ordre du sacre, le même fait est compris ou accepté soit sous son aspect *bénéfique*, soit sous celui *maléfique.*

L'eau — car c'est sur cet élément considéré, comme primordial, que nous nous sommes arrêtés — peut avoir, dans l'ensemble d'un système mythologique, deux significations divergentes. Le symbolisme aquatique se charge d'un sens positif lorsque, dans le langage mythologique, l'eau est

---

[27] Ibidem, f. nr. 31389.

[28] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 178.

régénératrice, purifiante ou entité primordiale, qui facilite — dans certaines conditions — l'éclosion de la vie même. Il y a aussi — selon la même perspective de l'entendement — une signification, un sens négatif du symbolisme en question : l'eau est l'antre terrifiant des mauvais esprits c'est un lieu de blasphème où des feux éternels brûlent sans arrêt.

En suivant de près superstitions et croyances, ainsi qu'on les retrouve dans l'espace géographique étudié — les rives du Danube — on peut surprendre encore, dans des modèles paléoethnologiques, certains traits essentiels nécessaires à la reconstitution, en grandes lignes évidemment, de la vision et des conceptions intégrées dans l'ordre mythologique. Notre investigation dans une région, liée par son destin à l'écoulement vers l'infini du Danube, habitée depuis des temps reculés par les Daces, qui avaient un véritable culte de l'eau, nous a conduit à la conviction que le symbolisme aquatique, sous son aspect bénéfique et maléfique, par exemple, retrouvé d'ailleurs dans d'autres endroits aussi, acquière ici une réalité remarquable, des implications inattendues.

Il résulte de nos informations recueillies sur place, concernant la religiosité populaire (superstitions, croyances, mythes, système de pensée mythologique), quelques exemples qui nous ont paru significatifs. Ils justifient pleinement l'existence du modèle originaire — bivalent — du symbolisme aquatique, tel qu'il a été connu par la tradition et par la mentalité des habitants de la région.

MATERIALE

CUM S-A RĂSPÎNDIT COLINDA „PLEACĂ LINA LA FÎNTÎNĂ" ÎN ŢINUTUL BRAŞOVULUI *

CONSTANTIN ZAMFIR

Fenomenul preluării şi răspîndirii cîntecelor populare dintr-un mediu folcloric într-altul nu este o simplă întîmplare, cum s-ar crede, ci se datoreşte unor factori cauzali a căror esenţă socială rămîne să fie evidenţiată în diversele studii care cercetează acest fenomen. Deşi mentalitatea oamenilor s-a schimbat mult în perioada contemporană, totuşi sensibilitatea lor pentru valorile frumosului înscris în tradiţie vibrează cu aceeaşi intensitate şi răspunde aceloraşi legi generale dintre cauză şi efect, care generează progresul.

Dintre numeroasele cazuri care tind la elucidarea fenomenului răspîndirii valorilor folclorice în masele populare dinaintea perioadei instalării culturii socialiste la noi în ţară, cazul preluării şi răspîndirii colindei *Pleacă Lina la fîntînă*, în ţinutul Braşovului, ni se pare revelatoriu, de aceea încercăm să-i găsim explicaţii bazate pe raportul dialectic dintre text şi melodie, ţinînd seama de perioada istorică în care are loc acest

---

* Expunerea o bazăm pe trei argumente, care suplinesc lipsa dovezilor, — cum se întîmplă adesea în folclor, ca disciplină de cercetare mai recentă — argumente pe care le înşirăm în ordinea cronologică astfel:

a) apariţia în anul 1890 a colecţiei de 50 de colinde din Braşov îngrijite de Andrei Bîrseanu, în care tema literară pe care o abordăm este contaminată cu alta purtînd acelaşi mesaj, dar nu figurează nici una cu refrenul „Dăliană, fată dalbă", ca să putem deduce existenţa în aceste locuri a melodiei de care ne ocupăm;

b) textul şi melodia acestei colinde corespund din punct de vedere artistic exigenţelor marelui compozitor, braşovean de orgine, George Dima, care în dacada ultimă a veacului trecut, printre alte preocupări componistice, a prelucrat şi colindele auzite în Braşov: *Leagăn verde, Trei păstori, Astăzi prorociile*, dar n-a prelucrat nici una cu refrenul „Daliană, fată dalbă", fiindcă pe atunci tema ei literară nu era diferenţiată de a colindei *Leagăn verde*;

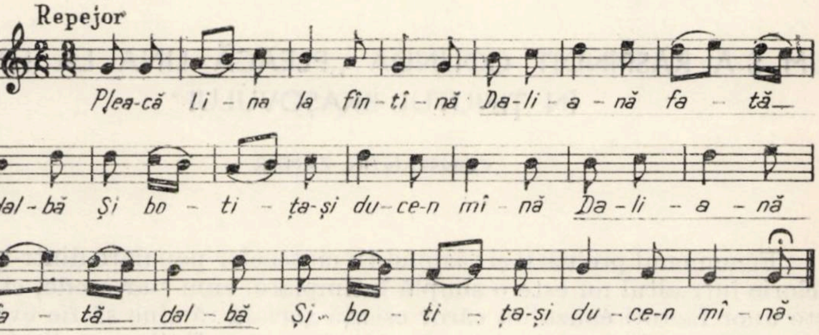
c) afirmaţia profesorului Timotei Popovici că el a popularizat în Braşov colinda cu refren „Dăliană, fată dalbă" coincide cu cele arătate mai sus şi constituie pentru noi argumentul pe baza căruia dezvoltăm ideile cuprinse în acest articol, cu corectivul că popularizarea s-a petrecut în iarna anului 1898/99, după doi ani de activitate didactică în Braşov, şi nu în 1896/97 cum scrie; dealtfel, pentru documentare trimite la „Gazeta Transilvaniei". În repertoriul abordat a înscris colindele: *Trei păstori, Colo-n sus, O, ce veste*, care se cîntau pe atunci în Braşov, iar pentru familiile cu fete mari a adăugat colinda *Pleacă Lina la fîntînă*, a cărei melodie uşor de învăţat era preferată de şcolari în locul colindei *Leagăn verde*, cu o temă asemănătoare, dar cu o melodie ceva mai pretenţioasă.

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 6, p. 477–488, Bucureşti, 1973

fenomen. Cunoaşterea cazului în speţă a pornit de la culegerea şi prelucrarea pentru cor, de către subsemnatul, a acestei colinde, răspîndită în timpul copilăriei mele în Scheii Braşovului. Textul şi melodia le-am notat de la sora mea, o bună colindătoare pe atunci.

Culeg.: Const. Zamfir
20.IX.1929

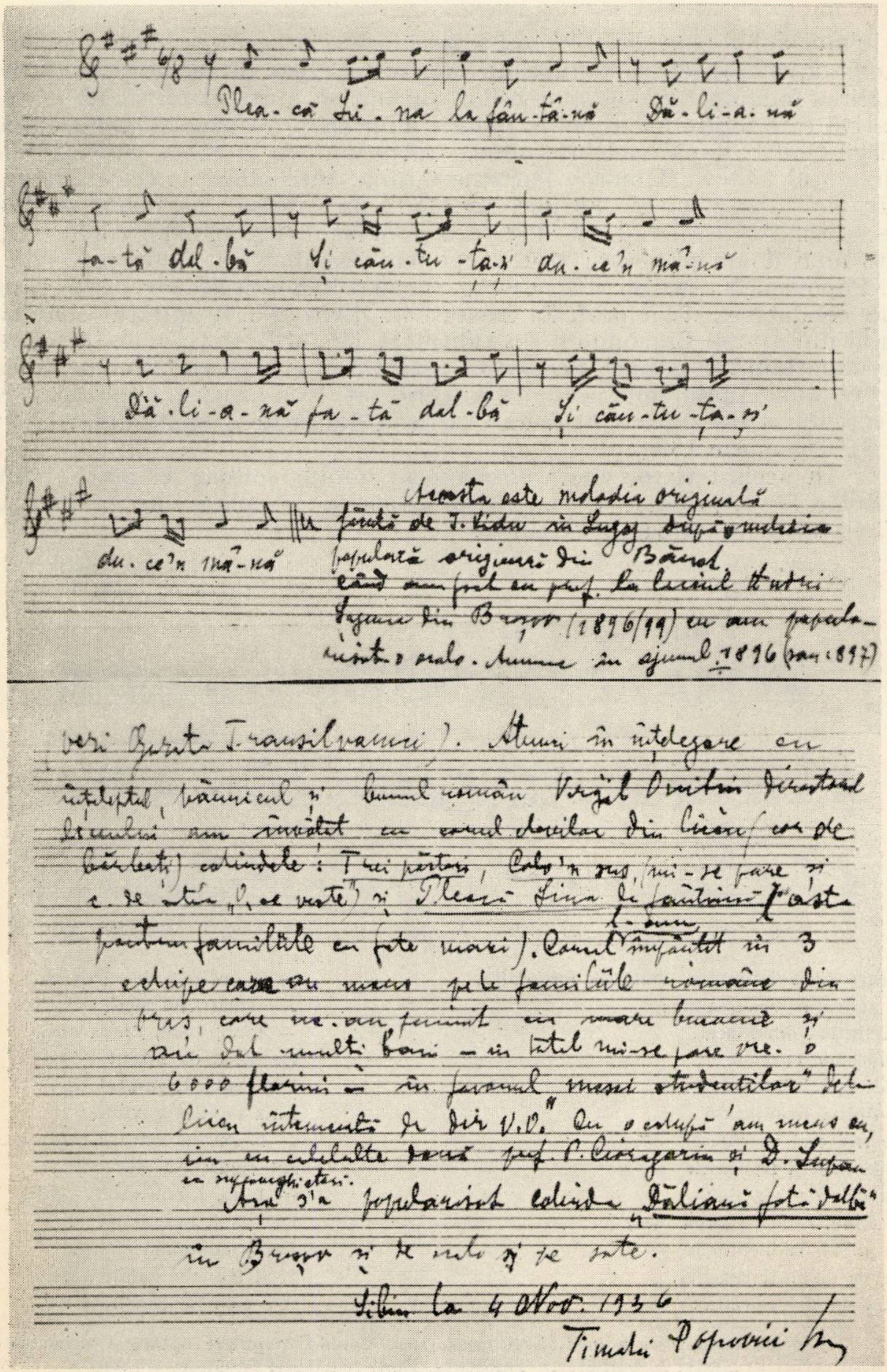
Braşov—Scheiu
Inf. Elena Zamfir, 28 ani


Repejor
Plea-că Li - na la fîn-tî - nă Da-li - a - nă fa - tă
dal-bă Şi bo - ti - ţa-şi du-ce-n mî - nă Da-li - a - nă
fa - tă dal - bă Şi - bo - ti - ţa-şi du - ce-n mî - nă.

Pleacă Lina la fîntînă, *Daliană, fată dalbă,*
Şi botiţa-şi duce-n mînă;
La fîntîna din luncet,
Unde apa curge-ncet.
Ea pe cap s-a pieptănat
Şi cu flori s-a împănat.
Găsi apa turburată
Şi fîntîna-nconjurată,
'Nconjurată de trei juni,
De trei juni ca trei păuni.
Cel dintîi aşa-i zicea:
— Lino, Lino, draga mea,
Dă-mi mie botiţa ta
Să duc apă eu cu ea.
Iară Lina se roşia
Şi din grai aşa-i grăia:
— N-am botă pe seama ta,
Că-i pe seama altuia.
Al doilea-aşa-i zicea:
— Lino, Lino, draga mea,
Dă-mi mie inelul tău
De pe albul degeţel.
Iară Lina se roşia
Şi din grai aşa-i grăia:
— N-am inel pe seama ta,
Că-i pe seama altuia.
Şi-al treile-aşa-i zicea:
— Lino, Lino, draga mea,
Dă-mi mie cununa ta.
Iară Lina se roşia,
Mîna pe cap şi-o punea
Şi cununa-i arunca,
Iar din grai aşa-i grăia:
— Cununa-te-ai cu dînsa,
Cu dînsa, cu doamnă-sa.
Trandafir verde pe masă,
Mai fi, Leano, sănătoasă,
Cît eşti dalbă şi frumoasă,
Spre ochi negri mîngîioasă,
Floare albă din fînaţe,
Cu Gheorghiţă strînşi în braţe,
Că-amîndoi sînt doi frumoşi,
Să rămîie sănătoşi
Şi la dragoste voioşi.

Publicată în broşură în anul 1936, prelucrarea corală a fost trimisă printre alţii şi profesorului Timotei Popovici la Sibiu, care, în dorinţa de a fi folositor nu numai elevilor săi, ci tuturor acelora care se interesează de muzica românească, mi-a trimis următoarele rînduri, în care precizează sorgintea şi răspîndirea acestui cîntec prin contribuţie proprie (vezi facsimilul).

Compozitorul Timotei Popovici scrie că Ioan Vidu a prelucrat colinda după o melodie originală din Banat, pe care apoi el, în calitate de profesor


Plea-că Li-na la fân-tâ-nă Dă-li-a-nă
fa-tă dal-bă Şi cân-tu-ţa-şi du-ce'n mâ-nă
Dă-li-a-nă fa-tă dal-bă Şi cân-tu-ţa-şi
du-ce'n mâ-nă

Aceasta este melodia originală făcută de I. Vidu în Lugoj după melodia populară originară din Banat. Când am fost eu prof. la Liceul Andrei Şaguna din Braşov (1896/99) eu am popularizat-o aşa. Anume în ajunul 1896 (Ian. 1897) (vezi Gazeta Transilvaniei). Atunci în înţelegere cu înţeleptul, bărbatul şi bunul român Virgil Oniţiu directorul liceului am învăţat cu corul elevilor din liceu (cor de bărbaţi) colindele: Trei păstori, Colo'n sus (mi-se pare şi c. se ştie „Ce vede") şi Pleacă Lina la fântână (Asta pentru familiile cu fete mari). Corul l-am împărţit în 3 echipe ~~care~~ au mers pe la familiile române din Braşov, care ne-au primit cu mare bucurie şi ne-au dat mulţi bani — în total mi-se pare vr. o 6000 florini — în favorul „mesei studenţilor" dela liceu înfiinţate de dir. V. O." Cu o echipă am mers eu, iar cu celelalte două prof. P. Cioregariu şi D. Lupan ca supraveghetori.

Aşa s'a popularizat colinda „Dăliana fată dalbă" în Braşov şi la oraş şi pe sate.

Sibiu la 4 Nov. 1936

Timotei Popovici

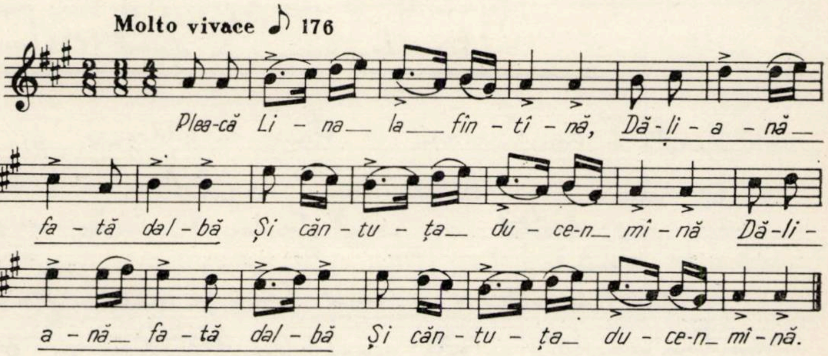
Facsimilul scrisorii lui Timotei Popovici.

la gimnaziul român din Braşov, a popularizat-o acolo cu corul elevilor, mergînd pe la casele românilor din Braşov cu o listă de subscripţie pentru mărirea fondului „mesei studenţilor", menit să ajute elevii săraci — iniţiativă care mijise pe atunci în mintea inimosului director al gimnaziului, Virgil Oniţiu, după modelul „mesei studenţilor" de la Sibiu, sprijinită de directorul băncii „Albina", Partenie Cosma. Într-adevăr, „Gazeta Transilvaniei", nr. 286, din 30 dec. s.v. 1898, la rubrica *Mulţămită publică* ne informează că „studenţii noştri au colindat în 4 grupe sub conducerea cîte unui domn profesor; trei grupe sub conducerea d-lor profesori: T. Popovici, N. Puican şi P. Ciorogariu au colindat în Braşov, ear o grupă sub conducerea d-lui prof. L. Nastasi în Zerneşti". Rezultatul colindatului din ajunul Crăciunului s-a ridicat la 419,56 florinţi, sumă deosebit de importantă pe atunci, urmînd ca aceste echipe să-şi continue acţiunea şi în ajunul Anului nou, ceea ce s-a şi realizat. Prin urmare, popularizarea cîntecului a fost făcută în două seri la distanţă de o săptămînă: în 24 şi 31 decembrie 1898.

În acelaşi timp, cînd subsemnatul notam colinda la 20.IX.1929, Nicolae Ursu, profesor şi compozitor bănăţean, o culegea de la Cristina V. Sasu, în următoarea variantă:

Culeg.: Nicolae Ursu
1929

Com. Şanoviţa, jud Timiş
Inf. Cristina V. Sasu, 35 ani


Molto vivace ♪ 176
Plea-că Li - na la fîn - tî - nă, Dă-li - a - nă
fa - tă dal - bă Şi căn - tu - ţa du - ce-n mî - nă Dă-li -
a - nă fa - tă dal - bă Şi căn - tu - ţa du - ce-n mî - nă.

Pleacă Lina la fîntînă, *Dăliană, fată dalbă,*
Şi căntuţa duce-n mînă;
La fîntîna din luncet,
Unde apa curge-ncet.
Găsi apa tulburată
Şi fîntîna-ncunjurată
De trei crai cu căluşei,
Rumenaşi şi frumuşei.
Un călare-aşa zicea:
— Lino, Lino, scumpa mea,
De mi-ai da inelul tău
De pe dalbu-ţi degetău.
Lina mîndră cuvînta:
— N-am inel de sama ta.
Alt călare-aşa zicea:
— Lino, Lino, draga mea,
De mi-ai da măruţul tău
Din dalbu-ţi sînuţul tău.
Lina mîndră cuvînta:
— N-am eu măr de sama ta.
Alt călare-aşa zicea:
— Lino, Lino, scumpa mea,
De mi-ai da cununa ta
Să ne cununăm cu ea.
Şi-ai fi Lino, sănătoasă,
De colinda asta noastră[1].

---

[1] Nicolae Ursu, *Zece colinde şi cîntece de stea.* Melodii populare notate şi armonizate pentru coruri a) mixte, b) bărbăteşti, Timişoara, Edit. regionalei bănăţene a „Astrei", 1938, (nr. 10 — colinda fetei, p. 21).

Variante melodice cu un singur refren figurează şi în colecţia *303 colinde* a lui Sabin Drăgoi, nr. 97 şi 128, din comuna Dobra şi respectiv Orăştie, judeţul Hunedoara. Béla Bartók a cules o variantă în anul 1914 din satul Miceşti, comuna Tureni, azi judeţul Cluj, sub titlul *Pleacă Linţa la fîntînă*. Faptul că Sabin Drăgoi indică în colecţia sa 30 de variante melodice, culese în Banat şi împrejurimi, cu diferite texte, confirmă afirmaţia lui Timotei Popovici că melodia este bănăţeană la origine. Popularizarea ei în ţinutul Braşovului printr-o simplă intervenţie venită „de sus", ca să spunem aşa, nu ar fi fost posibilă fără existenţa unor condiţii propice de preluare în sînul poporului.

Pentru a demonstra cauza şi efectul acestui fenomen, să pornim de la comparaţia analitică a celor două colinde existente în Banat şi Braşov, notate în acelaşi an (1929), pe care le-am exemplificat mai sus.

Din punct de vedere literar ambele poartă acelaşi mesaj, fiind vorba de o urare pentru fata de măritat, care, ducîndu-se la fîntînă după apă, este aşteptată de trei juni, ea alegîndu-l pe cel mai drag. Deosebirile de nuanţă în conţinut sînt determinate de specificul local, fără să altereze mesajul ca atare. Remarcăm însă un conţinut mai unitar şi mai poetic în varianta din Braşov, fapt ce se leagă de unele date izvorîte din vechea tradiţie braşoveană cu privire la obiceiul colindatului şi la tema acestei colinde. În „A XXVI Programă a Gimnaziului mare public român din Braşov" pe anul 1889—90, la loc de frunte găsim publicată colecţia *Cincizeci de colinde adunate de şcolari de la şcoalele medii române din Braşov sub conducerea lui A. Bârseanu*, în notiţa căreia autorul specifică faptul că aceste culegeri au fost făcute între anii 1887—1890, alegînd din ele „cele mai frumoase şi mai puţin cunoscute" şi împărţindu-le în două categorii : A. Colinde religioase şi B. Colinde lumeşti. Dintre cele din a doua categorie ne-au atras atenţia trei variante cu tema în discuţie : nr. XII, cu refren „Leagănu se clatină", auzită în Braşov de Ioan Rîşnoveanu, nr. XIV, tot cu refren „Leagănu se clatină", auzită în Turcheş (Săcele) de Constantin Căciulă, şi nr. XV, cu refren „Măru cu florile-ndalbe", auzită în Braşov de G. Măciucă. În toată colecţia nu găsim nici o variantă cu refren „Daliană, fată dalbă", fapt care îndreptăţeşte presupunerea că melodia acestei colinde era necunoscută pe atunci în Braşov, ştiut fiind că refrenul este mai ataşat de melodie decît de text. „Gazeta Transilvaniei" nr. 270, din 8/20 dec. 1896, publică, sub semnătura I.(oan) P.(op) R.(eteganul) la rubrica „Colinzile", printre altele şi o colindă cu tema amintită care începe aşa :

Fata gazdi-i fată bună, *Domnului, Doamne*.
Dimineaţa s-a sculat
Şi pe obraz s-a spălat, etc.

Ea se duce la rîu, pe care îl găseşte tulburat şi „de voinici înconjurat", specificînd că este „din Reteag", ca şi versurile din colinda următoare :

Nu-mi daţi buţi
Cu bani mărunţi,
Nice cară
Cu comoară
Făr'voinicul cel de-aseară...etc.

amintindu-ne de cele trei variante din colecția Bârseanu, pe care le reproducem spre comparare:

XII (cules de Ioan Rîșnoveanu-Brașov

Între lin, între mălin, *Leagănu se clatină,*
Dar în leagăn cine șade?
Șade Vița, tînăra,
Și coase și chindisește,
Cu fir galben împletește
Cămașă tăicuțu-său,
Brîu albastru văru-său,
Năframă drăguțu-său.
Vița bota că-și lua,
La fîntînă se ducea
Și cu Ghiță se-ntîlnea
Și din grai așa grăia:
— Ține, dragă, năframa.
— Ce să fac eu cu dînsa?
Cruciuliță de argint,
Amîndoi s-au potrivit;
Cruciuliță de aramă,
Amîndoi sînt tot de-o seamă
Rămîi, Vițo, sănătoasă,
Cum ești dalbă și frumoasă.

Primele opt versuri fac parte dintr-o altă colindă, cunoscută în literatura noastră muzicală datorită prelucrării muzicianului George Dima sub titlul *Leagăn verde de mătasă.* Următoarele șase versuri fac parte din tema colindei *Pleacă Lina la fîntînă,* după care urmează patru versuri împrumutate din cîntecul mirilor *Zorile de dimineață,* care se aude la nunți în Muntenia. Avînd aceeași funcție socială de urare, versurile călătoare nu dăunează unității cîntecului, dar tind, datorită oralității, către un alt deznodămînt, cum am putut observa aici.

XIV (cules de Constantin Căciulă — com. Turcheș, jud. Brașov)

Între lin, între mălin, *Leagănu se clatină,*
Leagăn verde de mătasă;
Dar în leagăn cine șade?
Șade-Anica, tînăra,
Și-și coase și-și chindisește,
Cu fir galben împletește
Cămașe tăicuțu-său,
Gulerașu frate-său.
Iar Anica, tînăra,
Dimineața se scula,
Se spăla, se pieptăna,
Două coade că-și făcea,
Cununița și-o punea,
Cu marama se-ncingea,
Bota-n mînă și-o lua
Și la apă se ducea,
Cu Nițică se-ntîlnea
Și Nițică-așa-i vorbia:
— Tu, Anico, draga mea,
Dă-mi mie marama ta.
— Ce să faci cu marama?
Petrece-te-ai prin dînsa,
Prin dînsa cu doamnă-sa.
Tu, Anico, draga mea,
Dă-mi mie inelul tău.
— Ce să faci cu inelu?
Petrece-te-ai prin dînsu,
Prin dînsu ca degetu.
Trandafir verde pe masă,
Rămîi gazdă sănătoasă.

Aici observăm contaminarea a două colinde amintite mai sus, a doua fiind o variantă mai completă în Turcheș decît precedenta din Brașov.

În colinda nr. XV, culeasă de G. Măciucă din Brașov, se observă de astă dată tema pe care o urmărim avînd un conținut mai unitar.

La fîntîniță-n făget, *Măru cu florile-ndalbe,*
Unde curge apa-ncet,
Cet, încet pe sub făget
Fete merg cu vedrele
Și voinici cu caii murgi;
Iar și Ghiță, tînăru,
Cu Tincuța se-ntîlnea
Și din gur-așa grăia:
— Na, tu, Tinco, calul meu
Și mi-l poartă prin răslogi,

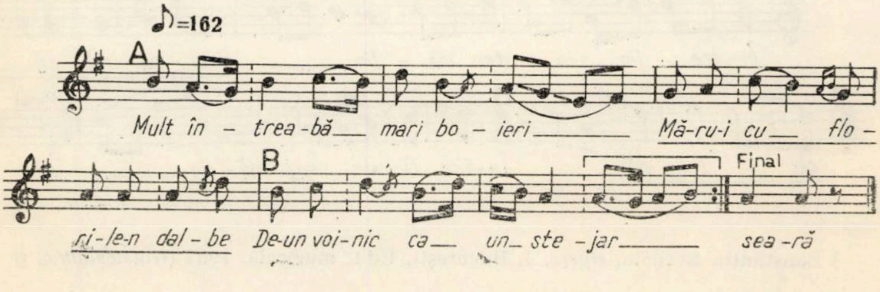
Prin răslogi de busuioc,
Să-ți dea Dumnezeu noroc
Și ție și calului.
Iar Tincuța, tînăra,
Dimineaț'că se scula,
Se spăla, se pieptăna,
Două coade că-și făcea
Și-amîndouă-n douăsprece,
Cununiță că-și punea,
Cununiță în cosiță
Și inele-n degețele,
Mărămioară-n cingătoare,
Bota-n mînă și-o lua,
La fîntînă se ducea
Și cu Ghiță se-ntîlnea;
El din gur-așa grăia:
— Tu, Tincuțo, draga mea,
Dă-mi mie mărămioara.
— Ce să faci cu marama?
Vîntura-te-ai cu dînsa,
Cu dînsa cu doamnă-sa.
Și-i cere inelușu.
— Ce să faci cu inelu?
Petrece-te-ai prin dînsu,
Prin dînsu ca degetu.
Și-i cere cununița.
— Ce să faci cu cununa?
Cununa-te-ai cu dînsa,
Cu dînsa cu doamnă-sa.
Fii, Tincuțo, sănătoasă,
Cum ești dalbă și frumoasă.

Din cele prezentate rezultă că, în deceniul al nouălea al secolului trecut, tema colindei de care ne ocupăm exista în Brașov, fiind vehiculată de o melodie cunoscută cu refrenul „Măru cu florile-ndalbe” sau în contaminare cu cea a colindei *Între lin, între mălin*, vehiculată de melodia cu refrenul „Leagănu se clatină”. Dealtfel, exceptînd melodiile pe care se cînta și care erau mult mai legate de specificul local, tema era răspîndită pe o suprafață întinsă cuprinzînd Banatul, sudul, centrul și nordul Transilvaniei, după cum constatăm din cele cîteva date răzlețe de mai sus.

În fața acestei situații un cîntec nou adus din altă parte nu însemna pentru localnici decît pe jumătate „nou”, deoarece poezia le era cunoscută, dar exprimată sau vehiculată cu altă melodie. Și fiindcă ne-am oprit asupra a două colinde cu refrene diferite, acestea ne dau prilejul să ne amintim de melodiile lor, așa cum le găsim și în culegerea profesorului C. Brăiloiu din 12.X.1942. Astfel, pe fonograma nr. 9822 a, sub titlul *Mult întreabă mari boieri*, conținutul colindei se referă la feciorul care pleacă la vînat spre a-și alina durerea pricinuită de moartea iubitei lui, versurile epice dînd prilej dezvoltării unei concepții cosmogonice populare. Iată cum se prezintă melodia acesteia executată de un grup de femei din Brașov-Scheiu.

A.I.E.F. Disc 1487/I b
Culeg.: C. Brăiloiu și T. Alexandru
1.III.1943
Tr.: C. Zamfir

Brașov — Scheiu.
Inf. Maria Orghidan, 42 ani.
Elena Zamfir, 59 ani
Elisabeta Măzgărean, 66 ani
Octavia Mitoc, 57 ani.


♪=162
A
Mult în - trea-bă mari bo - ieri Mă-ru-i cu flo -
B
Final
ri-le-n dal-be De-un voi-nic ca un ste-jar sea-ră

Pentacordul major cu cadență finală pe treapta a doua este lărgit melodic prin lunecare la cadența rîndului întîi spre treapta a VI-a inferioară, dînd impresia relativei minore a acestei scări modale vechi. Caracteristic este aici ritmul care evoluează diferit pe cele trei segmente melodice : A.Rf.B. — deși fiecare din ele conțin cîte 4 picioare metrice — astfel :

A = iamb-spondeu-iamb-spondeu ;
Rf. = piric-amfibrah-dipiric ;
B = piric-spondeu-iamb-spondeu.

Pornind de la observația lui C. Brăiloiu că, în sistemul ritmic popular „giusto silabic”, cum îl intitulează el, „alternarea facultativă a scurtelor și a lungilor sale imprimă acestui ritm o înfățișare instabilă, pe care urechea, fără a se înșela prea mult, o atribuie dintr-un început unui amestec de măsuri binare și ternare” [2], sîntem tentați să considerăm ritmul acestui „pseudorefren” — cum îl numește el — evoluînd într-un timp mai scurt chiar decît rîndul melodic B, care se deosebește la rîndu-i de primul (A), prin înlocuirea unui iamb cu un piric, ținînd seama că în melodie piricul e format din două valori ritmice scurte, pe cînd iambul are o valoare scurtă și una lungă.

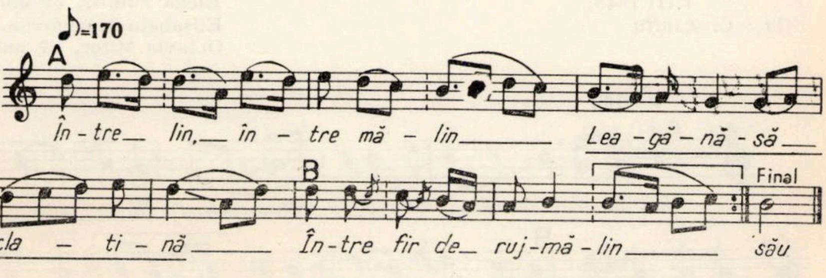
Melodia celeilalte colinde, *Între lin, între mălin*, executată de același grup de femei, la aceeași dată și imprimată pe disc nr. 1487/II a, de către aceiași culegători, prezintă caracteristici ritmice asemănătoare precedentei, dar „pseudorefrenul” are valori ritmice mai lungi decît rîndurile melodice :

A = iamb-spondeu-iamb-spondeu ;
Rf. = troheu-spondeu-dispondeu ;
B = dipiric-iamb-spondeu ;

iar linia melodică evoluează pe un hexacord major, stăruind în țesătura de cvintă superioară și coborînd la tonul fundamental abia în refren, pentru ca în rîndul al doilea, B, să cadențeze pe terța scării. Iat-o :

A.I.E.F. Disc. 1487/II a
Culeg.: C. Brăiloiu și T. Alexandru
1. III. 1943
Tr.: C. Zamfir

Brașov—Scheiu
Inf. Maria Orghidan, 42 ani
Elena Zamfir, 59 ani
Elisabeta Măzgărean, 66 ani
Octavia Mitoc, 57 ani

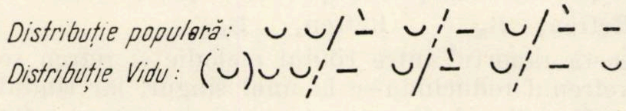


---

[2] Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, București, Edit. muzicală, 1967 (*Giustosilabic*, p. 187).

Aceste două melodii, care în trecut au vehiculat și tema colindei *Pleacă Lina la fîntînă*, se aseamănă atît prin scara lor de esență modală majoră, cît și prin ritmul primului rînd melodic A, care înscrie patru picioare metrice : iamb-spondeu, ce se repetă împreună. Se verifică astfel predilecția populară pentru o intonare mai avîntată, adecvată mesajului, și pentru o ritmică tradițională înscrisă în valorile metricei antice.

Să vedem acum ce melodie a cîntat Timotei Popovici cu elevii săi din Brașov în anul 1898. În facsimilul pe care l-am reprodus scrie : „Aceasta este melodia originală făcută de I. Vidu în Lugoj după melodia populară originară din Bănat. Cînd am fost eu prof. la liceul Andrei Șaguna din Brașov (1896/99) eu am popularizat-o acolo". Într-adevăr melodia are linia, scara, cadențele, ca și melodiile culese mai tîrziu de Bartók, Drăgoi și Ursu, dar Vidu îi schimbă ritmul, adaptînd-o măsurii de $\frac{6}{8}$, ca expresie a caracterului de horă românească, larg răspîndită prin secolul trecut, căutînd să dea unitate mișcării cîntecului. Astfel ritmul original format dintr-o succesiune de picioare metrice : piric-ditroheu-spondeu, adică : ∪ ∪/– ∪/ – ∪/– –, este transformat de Vidu într-un ritm ternar modern cu contratimp pe începutul fiecărui vers sau rînd melodic. În fond, compozitorul I. Vidu nu a făcut altceva decît să schimbe accentele cîntecului, pentru că valorile ritmice rămîn aceleași dar altfel distribuite :



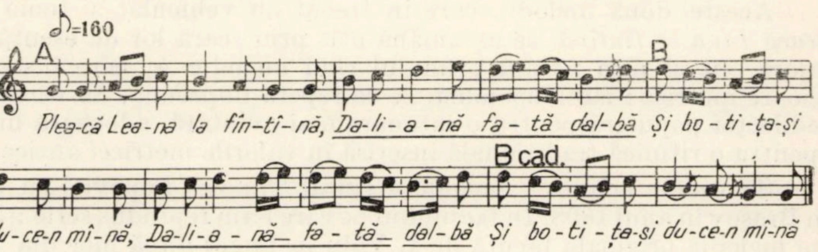
Ritmul variat organizat, pe baza picioarelor metrice antice, a fost supus unei voite simplificări în ditrohei, dar, pentru că în cîntecul popular nu se percepe pauza de la începutul versului, presupusul troheu format prin contopirea pauzei cu prima silabă a piricului [(∪) ∪ = –] este interpretat în toate ocaziile ca un simplu piric (∪∪). În această situație ritmul melodiei care n-a mai fost cîntată în partea locului devine prin forța împrejurărilor un piric urmat de trei trohei :

∪ ∪/– ∪/– ∪/– ∪

așa cum îl găsim în colinda încetățenită în Brașov, culeasă de noi și verificată prin culegerea profesorului C. Brăiloiu sub titlul *Pleacă Leana la fîntînă.*

A.I.E.F. Fg. 9823 b
Culeg.: C. Brăiloiu și Em. Comișel
12. X. 1942
Tr.: C. Zamfir

Brașov—Scheiu
Inf. Maria Orghidan, 42 ani
Elena Zamfir, 59 ani
Elisabeta Măzgărean, 66 ani
Octavia Mitoc, 57 ani


♪=160
A
B
Plea-că Lea-na la fîn-tî-nă, Da-li - a - nă fa - tă dal-bă Și bo - ti - ța-și
B cad.
du-ce-n mî-nă, Da-li-a - nă_ fa - tă_ dal-bă Și bo - ti - ța-și du-ce-n mî-nă

În ce privește melodia necunoscută în Brașov, și ea suferă modificări. Ca orice noutate primită pe cale orală, se reține esențialul; în cazul de față se reține forma melodiei, alcătuită dintr-un refren care leagă două rînduri melodice : A și B și care datorită repetiției primește următoarea înfățișare :

A — Refren B — Refren — B

Însemnînd cu cifre arabe treptele pe care cadențează fiecare din acestea, forma originală a colindei, deci și a prelucrării lui Vidu, se prezintă astfel :

A_1 — $Refren_2$ B_1 — $Refren_5$ B_1

Constatăm deci că melodia originală dispune de două refrene, pe cînd rîndurile melodice fac toate cadență pe treapta întîi, ceea ce înseamnă că acestea din urmă prezintă oarecare monotonie.

Melodia pe care o adoptă brașovenii se prezintă astfel :

A_1 — $Refren_5$ B_3 — $Refren_5$ B_1

De data aceasta raportul între rîndul melodic și refren se schimbă, se inversează, refrenul reducîndu-se la unul singur, iar rîndul B de mijloc primind o nouă candență. Se renunță, deci, la primul refren al melodiei originale și se modifică linia melodică a lui B din mijlocul cîntecului pentru a-și putea schimba cadența. Renunțarea la melodia primului refren pare să fie în legătură cu gustul artistic popular, în care predomină atmosfera de optimism adecvată conținutului, căci lirismul reținut al primului refren din melodia originală este depășit de avîntul melodic al celui de al doilea refren, mai pregnant pentru urechile ascultătorului, înclinat să preia melodia săltăreață, veselă și ușoară de reținut, pentru a purta ca mesaj felicitări pentru cei tineri. În melodia nouă refrenul devine astfel caracteristic nu numai ca text versificat, ci și ca melodie, un refren tip de cîntec în forma *rondo popular*. Din punct de vedere estetic muzical, melodia originală pare să aibă mai multă varietate prin refren, dar simplificarea își are și ea farmecul ei muzical, întrucît sub raportul unității tonale devine propice unor prelucrări contrapunctice, care transformă varietatea melodică într-o potențată varietate tehnică de compoziție muzicală. Că acest lucru nu este lipsit de interes, ni-l dovedește însăși cadența pe treapta a treia a lui B de mijloc, preluată sub impulsul execuției corale armonice în care a fost auzită pentru prima dată melodia în Brașov. Dealtfel cîntarea corală este de tradiție prin aceste locuri, fiind cultivată nu numai în școală, ci și în viața socială, care antrenează multe elemente dotate. Trebuie avut în vedere faptul că mediul social din Scheii Brașovului a fost pe vremea aceea, încă, de puternică nuanță muncitorească, orientat din punct de vedere cultural spre o artă teatral-muzicală de amatori, fapt ce explică în bună parte estetica acestui cîntec preluat, în care din trei rînduri melodice, care alternează cu refrenul, cel din mijloc primește o cadență deosebită față de celelalte. În melodia originală toate trei rîndurile melodice fac cadența pe treapta întîi.

În concluzie, constatăm că, de îndată ce există o melodie aparte, colinda *Pleacă Lina la fîntînă* trece în patrimoniul valorilor estetice populare cu text și melodie proprie, deosebindu-se de colindele locale existente : *Între lin, între mălin* și *Mult întreabă*..., care-și capătă la rîndul lor valoare și expresie proprie prin selectarea conținutului versificat spre o temă unică vehiculată de melodia lor tradițională, cum există în Brașov pînă în vremea noastră.

Pe baza temei cunoscute, melodia a fost adaptată în spiritul metricii folclorului popular local după principiul raportului dialectic dintre text și melodie, poporul intuind forma și metrica tradițională, precum și corespondența textului cu melodia, care degajă o atmosferă optimistă, senină, sărbătorească. Prin urmare, fenomenul răspîndirii cîntecelor folclorice nu are loc la întîmplare, ci după anumite reguli, în cazul unor coincidențe tematice poetice sau melodice, care pot fi adaptate în spirit și formă realităților noi populare trăite, dar totdeauna legate de firul tradiției locale. Izvorul de impulsionare pentru răspîndirea colindei analizate îl constituie căile culte de organizare și interpretare corală — așa-numitele căi de sus în jos pentru folclor —, păstrîndu-i însă funcția socială de urare la fereastră, cu care a fost investit la o anumită dată calendaristică, ceea ce i-a înlesnit preluarea și adaptarea la noile condiții sociale ale locului cu tradițiile sale artistice.

Caracterul legic al fenomenului răspîndirii și preluării acestui cîntec apare mai clar din observarea următoarelor momente:

1. Existența unui mediu social cu puternice tradiții folclorice în locul de origine a melodiei discutate (Banat), ca și în locul de preluare a acestei melodii (Brașov).

2. În ambele părți amintite tradiția afirmă un cîntec, care prin funcția lui socială poartă un mesaj cu destinație și conținut precis, comun pînă la identitate.

3. Mesajul comun al cîntecului este purtat de melodii diferite, caracteristice mediului potrivit cu tradiția locului, aceeași melodie fiind de obicei purtătoare a două sau mai multe texte.

4. Aducerea și executarea în Brașov a uneia din melodiile populare bănățene, în condițiile păstrării funcției sociale și cu un mesaj de cîntec tradițional local, au fost primite cu interes de întreaga colectivitate, orientînd-o în preluarea melodiei spre a-și îmbogăți repertoriul destinat acestui scop, mai sărac în melodii decît în texte.

5. Fenomenul preluării a fost posibil datorită auzirii repetate a cîntecului, executat din casă în casă, afară la fereastră, cum cere tradiția, acțiunea fiind organizată prin contribuția a trei grupuri concomitente de colindători în Brașov și unul în Zărnești, desfășurată în două etape la interval de o săptămînă.

6. Preluarea melodiei nu s-a făcut însă prin contact direct cu melodia originală, de la om la om ca de obicei, ci prin intermediul școlii, care și-a

instruit grupurile de colindători spre a executa cîntecul în cor bărbătesc, pe 4 voci, sub formă prelucrată.

7. Consecința acestei acțiuni organizate a fost că poporul și-a însușit melodia așa cum a auzit-o el, desprinsă din hățișul armonic, cu păstrarea formei generale : trei rînduri melodice alternînd cu două refrene.

8. Trecută prin filtrul sensibilității artistice locale, în care tradiția se împletește cu elemente noi dobîndite pe cale instructivă, mai ales prin mișcarea corală de amatori, colinda *Pleacă Lina la fîntînă* ia în Brașov forma de cîntec cu refren unic, compus din : A (ca în melodia originală), *refren* (în melodia originală refren II), B cu întorsătură melodică spre a cadența pe treapta a treia (în melodia originală cadențează pe treapta întîi), *refren* (ca în melodia originlă), B (ca în melodia originală).

9. Din punct de vedere strict muzical prezintă simplificări melodice și ritmice după cum urmează :

A. Începutul și sfîrșitul melodiei sînt preluate exact ; două schimbări se produc în interiorul ei, și anume : a) prin eliminarea melodiei primului refren, care nu se desprinde cu destulă vigoare din ansamblul sonor, și înlocuirea ei cu melodia celui de al doilea refren, mai viguroasă, mai avîntată, mai pregnantă pentru urechea ascultătorului ; b) prin schimbarea în parte a cupletului care-i urmează, pentru a marca un punct culminant al strofei melodice. Pe ansamblul melodiei raportul schimbărilor în comparație cu melodia originală este de 2 la 5, conform schemei :

$$\mathrm{A}_1\,\frac{\mathrm{Rf2}}{\mathrm{Rf5}}\,\frac{\mathrm{B}_1}{\mathrm{B}_3}\,\mathrm{Rf.5}\ \ \mathrm{B}_1$$

B. Melodia evoluează ritmic conform cu prezentarea prelucrării lui Vidu, mai puțin pauza pe început de vers, care nu poate fi respectată datorită spiritului oricărui cîntec popular tradițional de a începe direct pe timpul întîi.

10. Părerea noastră este că schimbarea cadenței din B_1 în B_3 a avut loc sub influența armoniei cîntării corale, care include în melodia originală trisonul de pe treapta întîi a scării : 1—3—5, cadența melodică avînd loc în melodia preluată pe treapta 3. Această întorsătură melodică nu o găsim în nici o variantă din culegerea lui S. Drăgoi.

RECENZII

Schweizer Volksmärchen. Herausgegeben von Robert Wildhaber und Leza Uffer, Düsseldorf—Köln, Eugen Diederichs Verlag, 1971, 280 p. (Märchen der Weltliteratur).

Publicarea prozei populare e o operaţie destul de dificilă : cînd colecţiile sînt întocmite de amatori, acestea aduc doar servicii minime ştiinţei, pe cînd, dacă sînt concepute de specialişti, ele sînt citite de un public prea restrîns. Ni se pare că una dintre formulele cele mai potrivite pentru publicarea culegerilor de poveşti destinate publicului, dar care să constituie totodată lucrări cu caracter ştiinţific, a fost găsită de Friedrich von der Leyen, care a întemeiat acum cîteva decenii seria *Märchen der Weltliteratur*, aflată astăzi în grija altor folclorişti proeminenţi : Kurt Schier şi Felix Karlinger.

Pînă în prezent au fost publicate în această serie poveşti ale Egiptului antic, poveşti arabe, chineze, indiene, japoneze, mongole, persane, turceşti, daneze, germane, finlandeze, greceşti, franceze, din insulele Mării Mediteraneene, româneşti, poloneze, ruseşti, maghiare, spaniole etc., însumînd peste 50 de volume. Autorii acestora sînt personalităţi remarcabile ale folcloristicii europene, dintre care remarcăm pe Richard Wilhelm, Leo Frobenius, Laurits Bodker, Paul Zaunert, Elfriede Moser-Rath, Georgios A. Megas, Felix Karlinger, Ovidiu Bîrlea, Reidar Th. Christiansen, Oldrich Sirovatka, Agnes Kovács ş.a.

Volumul cu poveşti elveţiene se distinge printr-o particularitate pe care n-o au celelalte volume : ţară în care se vorbesc patru limbi, Elveţia s-a învrednicit pînă acum doar de colecţii folclorice pe cantoane. Este pentru prima oară cînd se înmănunchează poveşti populare atît de la elveţienii germani, francezi, italieni, cît şi de la cei retoromani. Lucrarea o datorăm lui Robert Wildhaber, remarcabil cercetător în domeniul culturii materiale şi spirituale europene, şi lui Leza Uffer, cunoscut pentru excelentele sale culegeri şi studii privitoare la proza populară retoromană.

Textele sînt însoţite de expunerea principiilor pe baza cărora s-a făcut selecţia, de note bibliografice şi comparative, precum şi de un scurt articol referitor la povestitorii retoromani. Bibliografia colecţiilor de poveşti elveţiene pare să fie foarte redusă : Otto Sutermeister a oferit prima colecţie : *Kinder- und Hausmärchen der Schweiz* (1869) ; au urmat culegerile date la iveală de Hans Bächtold (1916), C. Englert-Faye (1941) şi Fritz Müller-Guggenbühl (1958), fără a se ridica la valoarea celei dintîi. Importante rămîn cîteva colecţii regionale, cum sînt cele ale lui Gian Bundi (1903, 1913 etc.), Johannes Jegerlehner (1909, 1913), Vittore Pellandini (1898, 1900, 1911), Arthur Rossat (1911—1914), Jules Surdez (1941—1944) şi Leza Uffer (1945, 1955).

Cele 68 de texte ale volumului sînt grupate astfel : poveşti germane (nr. 1—25), franceze (nr. 26—45), retoromane (nr. 46—60) şi italiene (nr. 60—68).

Rev. etn. folc., tom. 18, nr. 6, p. 489—494, Bucureşti, 1973

Dintre poveștile din zona germană a Elveției (p. 1—72), remarcăm tema cunoscută la noi sub denumirea ,,fata babei și fata moșneagului" (nr. 1), dar cele două fete trec aici prin cu totul alte încercări, ajungînd ca una să fie dăruită cu tot felul de daruri, pe cînd cealaltă să fie disprețuită. Urmează tema celor trei frați blestemați să se transforme în corbi, care sînt salvați de unica lor soră ; aceasta izbutește să nu rostească nici un cuvînt timp de trei ani, cu toate că e supusă la grele suferințe (nr. 2). Găsim apoi tema șarpelui recunoscător (nr. 7), care aduce avuție și fericire fetei care l-a hrănit cu lapte, sau tema căsătoriei cu fata metamorfozată în broască (nr. 15) ; e prezentă tema porcarului care rîvnește mereu la fericirea altuia și se preschimbă în plugar, negustor, ofițer, ministru, rege, dar fericit ajunge abia cînd își recapătă situația de la început (nr. 8) ; mai remarcăm tema fetei orfane de mamă, care e cerută de soție de către propriul ei tată (nr. 12), a mortului recunoscător (nr. 13), a dispariției piticilor din Wallis (nr. 18).

Poveștile Elveției franceze provin aproape toate din *Jura bernois* ; unele dintre ele cunosc o dezvoltare destul de amplă și dovedesc o deosebită preferință pentru fixarea acțiunilor de basm în localități elvețiene cunoscute. Întîlnim tema căsătoriei unui fecior cu o zînă, căsătorie care nu durează decît șapte ani (nr. 29, 34). Foarte frecvent apar metamorfozele : regina broaștelor devine cea mai frumoasă fată din lume și se căsătorește cu un băiat sărac (nr. 36), fata care nu acceptă căsătoria cu un vrăjitor e transformată în porumbiță, dar își recapătă înfățișarea de la început, cu ajutorul unui fecior sărac (nr. 30), fata de împărat e preschimbată în căprioară (nr. 27).

Nu lipsește motivul camerei interzise, contaminat cu acela al lui Harap Alb (nr. 26), al păsării albastre, cu ajutorul căreia se poate realiza orice (nr. 35), al ramurilor care înverzesc sub capul omului bun (nr. 39), al vinderii sufletului după moarte (nr. 42). Unele texte au caracter de snoavă : prostia muierească (nr. 28), feciorul care nu era prea deștept (nr. 38), tînărul care o păcălește pe femeia ambițioasă și pe soțul acesteia (nr. 43). Subliniem prezența unor povești despre animale : cocoșul din Outremont, aflat în drum spre Florimont, pentru a-și ridica cei 100 de taleri, se însoțește cu o vulpe, un lup și ia cu sine un lac, care îl salvează de la moarte și îl ajută să-și recapete banii (nr. 45), iar calul, care își asociază un cîine, o vacă, un bou, o găină, un cocoș, un pisoi, ajunge cu ele la castelul bandiților, pe care îi alungă (nr. 44).

Poveștile din Elveția italiană sînt cele mai reduse ca număr (p. 231—253) ; primele patru provin din colecțiile lui Vittore Pellandini, iar următoarele patru sînt publicate, pentru prima oară, din colecțiile lui Ottavio Lurati. Și aici ne întîmpină două variante ale temei ,,fata babei și fata moșneagului" (nr. 63—64) : fata vitregă, harnică și ascultătoare, e salvată de fiecare dată din situațiile cele mai primejdioase și primește daruri minunate, pe cînd cea leneșă și rea e pedepsită ; pedepse primesc și oierul care batjocorește o pasăre de noapte (nr. 61), zmeul care mănîncă numai carne de băieți (nr. 62), ca și fierarul Sep Antoni, care se consideră ,,cel mai bun fierar al lumii" (nr. 65) ; alteori însă răul se transformă în bine : presupusul vrăjitor nu e altceva decît un binefăcător (nr. 66), iar fata care e ursită să moară ,,la 20 de ani, de o moarte cumplită" (nr. 67), e salvată. În sfîrșit menționăm singura piesă comică dintre poveștile acestui capitol : snoava despre aventurile lui Giovannino (nr. 68). Ca un adevărat Păcală, cismarul din Astano cîștigă toate pariurile : în locul celei mai mari legături de lemne pe care ar trebui s-o coboare în sat, el vrea să aducă toată pădurea, în locul unui butoi cu apă pe care s-a prins că îl va duce în sat din lacul din vecinătate, Giovannino se pregătește să ia tot lacul ș.a.m.d.

O bună parte a poveștilor retoromane cuprinse în volum (p. 143—230) sînt traduse pentru prima oară în germană. Ele sînt cele mai ample texte ale colecției și se remarcă prin unele note particulare. Menționăm, spre exemplificare, textul intitulat ,,Pasărea care spune adevărul" (nr. 52), care nu e altul decît basmul celor trei copii cu părul de aur ai reginei alungate de la curte, pentru că ar fi născut cățel, pisoi etc. (AT 707). Textul retoroman își organizează altfel motivele : un morar găsește pe apă o mare cutie cu doi băieți și o fată, pe care îi crește ;

mari, ei pornesc pe rînd în căutarea păsării care spune adevărul, pentru a lua cunoştinţă de obîrşia lor ; neascultînd de sfatul unei bătrîne, cei doi băieţi sînt prefăcuţi în pietre ; în schimb, Amalia redă viaţa fraţilor ei şi află de la pasărea care spune adevărul că ei sînt copiii regelui şi că, în timp ce acesta se afla în război, unchiul lor i-a aşezat pe apă, apoi a decis ca mama lor să fie închisă, pentru că ar fi născut pisoi. Interesant e şi textul despre ,,Capra fierarului" (nr. 59), o naraţiune care se desfăşoară pe mai multe planuri, amestecînd într-un fel aparte fabulosul cu realul.

Şi în textele retoromane abundă metamorfozele : voinicul care pune pace între animale se poate transforma în orice animal ar dori (nr. 46), oile prinţului Soare nu sînt altceva decît oameni (nr. 50), şerpii cei mai fioroşi sînt voinici care vor să se însoare sau fete de măritat (nr. 53, 55), tînărul care învinge zmeul e prefăcut de către vrăjitoare în stană de piatră (nr. 57) ş.a.m.d. Copilul ce urmează să se nască e vîndut în mod inconştient, spre a obţine bani, dar soarta lui e bună totdeauna (nr. 54), fata alungată de mama vitregă e salvată de pitici (nr. 51) etc.

Povestitorii retoromani ne sînt prezentaţi pe scurt de către Leza Uffer (p. 260—265). Retoromania elveţiană, situată în cantonul Graubünden, cuprinde astăzi cca 35 000 de oameni, în majoritate bilingvi, şi e singurul ţinut elveţian care poate fi considerat bogat în basme populare. Totuşi, explorarea ţinutului a început abia pe la 1870. Bun cunoscător al acestuia, Uffer ne oferă bogate relaţii în special în legătură cu povestitorii pe care i-a ascultat în copilărie şi cu cei pe care i-a cercetat începînd din 1936. Dintre aceştia, trei se bucură de preţuirea sa deosebită : Flori Aloisi Zarn (1859—1943), Barba Plasch Calgér (1871—1945) şi Jachen Filli (1885—1960), poveştile primilor doi fiind publicate în volume separate. Ei sînt probabil şi ultimii povestitori retoromani de seamă, deoarece imediat după primul război mondial începe să se destrame unitatea tradiţională a satului retoroman.

Colecţia de poveşti Wildhaber—Uffer, bogată şi interesantă, oglindeşte situaţia folclorică a Elveţiei şi constituie o contribuţie importantă la cercetarea basmelor populare europene, atît prin textele pe care ni le pune la dispoziţie, cît şi prin aparatura ştiinţifică ce le însoţeşte.

Ion Taloş

Folklore and Folklife. An Introduction. Edited by Richard M. Dorson, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1972, 561 p.

Cu apariţia acestui volum disciplina noastră dobîndeşte o foarte interesantă sinteză introductivă. Concepută ca o colecţie de studii semnate de specialişti consacraţi, această lucrare cuprinde o expunere sistematică a principalelor capitole de cultură populară. Mai mult decît o descriere factologică a domeniului, volumul se dovedeşte un remarcabil îndreptar teoretic privind obiectul de studiu, metodele şi tehnicile specifice de investigaţie, semnificaţia şi ţelurile ultime ale cercetării etnologice.

Ampla introducere (*Concepts of Folklore and Folklife Studies*) semnată de profesorul Richard M. Dorson, directorul Institutului de folclor al Universităţii din Indiana, este de fapt o foarte clară expunere de principii asupra cercetării culturii populare. Reţinem, din această discuţie, precizările în legătură cu terminologia utilizată. ,,Folklore" şi ,,folklife" (în accepţia noastră, folclor şi etnografie) sînt termenii de bază care, împreună, desemnează cultura populară. Deşi profesorul Dorson îi consideră modalităţi de exprimare cu sens echivalent, se recunosc nuanţele specifice : ,,folklore" studiază în principal creaţia verbală, în timp ce ,,folklife" vizează în primul rînd cultura materială. ,,Oral literature, material culture, social folk custom, performing folk art" sînt considerate categoriile mari de fenomene, care, fără a avea un caracter exhaustiv, marchează domeniul cercetărilor de cultură populară. O importanță deosebită se dă studiilor interdisciplinare, colaborării etnologului cu alte discipline și orizonturi științifice : lingvistică, antropologie, istorie, geografie, muzicologie, sociologie, psihologie etc. Reține atenția și o trecere în revistă, obiectivă, a numeroaselor teorii etnologice, despre care profesorul Dorson remarcă în concluzie : ,,All these theories are strongly proclaimed, monistic in concept, and imperialistic in design ; seeking to annex more and more folklore genres and culture areas. Yet they are not mutually exclusive, and an eclectic folklorist may find all of them useful at one time or another" (p. 47).

Cele 18 capitole ale părții I (*The Field of Folklife Studies*) prezintă, într-o expunere închegată, conținutul creației orale și al culturii materiale. Nu este în intenția noastră de a discuta în detaliu aceste capitole, ci de a sublinia unele aspecte privind modul de abordare, noutatea unor interpretări, definiții sau clasificări.

De precizat pentru început că toate expunerile se întemeiază, în principal, pe material anglo-american, la care se adaugă constante și ample priviri comparative asupra faptelor/fenomenelor de cultură tradițională din întreaga Europă. Ceea ce unește numeroasele capitole cu o tematică atît de diversă (proză și poezie, proverbe și ghicitori, sărbători, obiceiuri și credințe, medicină, meșteșuguri, artă, arhitectură, costum și alimentație, teatru, muzică și dans popular) este, în primul rînd, un plan unitar, care urmărește, printre altele, o definiție clară, o clasificare cît mai cuprinzătoare a faptelor/fenomenelor, istoricul preocupărilor (care evidențiază un model comun de abordare a diferitelor domenii ale culturii populare : inițial o cale literară sau filologică, urmată de una sociologică, funcțională, istorică), direcțiile moderne de cercetare etc. Cercetarea complexă, integrală, a realităților etnologice este o altă perspectivă constantă a studiilor în discuție. Foarte sugestive, în acest sens, apar sublinierile lui Warren E. Roberts : ,,...all aspects of the traditional ways of life of a given topic should be recorded. Only in this way can one comprehend the true function and significance of the various interrelated parts. As an example, the tools used in harvesting, the customs of cooperative labor involved in harvesting, the beliefs associated with harvesting, the harvest festivals, the songs sung while harvesting and at the festivals and the place of harvest time in the entire seasonal round of life all need to be studied together along with many other associated items in order to see their true significance" (p. 432). Principiile mișcării contextuale (,,contextual movement") după care ,,the folklore concept apply not to a text but to an extent in time in which a tradition is performed or communicated" (p. 45) se întîlnesc în cele mai multe prezentări și analize de material. O formulare tranșantă asupra necesității acestui mod de abordare apare la Joann Wheeler Kealiinohomoku : ,,Dance must be analysed within its context ; descriptions are incomplete unless they include the entire dans event" (p. 399) și Roger D. Abrahams : ,,In spite of the tremendous number of textes that have been assembled, we still know little of why and how people use proverbs, or anything of the range of social uses and cultural situations in which they are encountered" (p. 119).

În afara acestor sublinieri de ansamblu, dorim să ne oprim, pe scurt, asupra unor aspecte particulare, care privesc unele dintre capitolele cărții. Literatura populară este tratată în trei capitole de bază : *Folk Narrative* de Linda Dégh, *Narrative Folk Poetry* de W. Edson Richmond și *Folk Epic* de Felix Y. Oinas. În afara unor nuanțe de clasificare a genurilor prozei și poeziei populare, subliniem direcțiile moderne de cercetare în acest domeniu : analiza morfologică și structurală, abordarea contextuală și psihanalistă. În cuprinzătorul capitol *Festival and Celebrations* semnat de Robert Jerome Smith, se fac aprecieri interesante asupra structurii sărbătorilor populare, dintre care remarcăm : ,,The festival cannot be defined as a particular kind of behavior as can song or story telling ; rather it is a set of traditional behavior. Indeed, the festival itself is ofen the context for the other genres of folklore". În *Recreations and Games*, Robert A. Georges prezintă o nouă clasificare a jocurilor, concretizată în patru modele

ce au la bază tipurile de comportament conţinute în jocuri. Ne-au atras atenţia şi consideraţiile lui Don Yoder din studiul *Folk Medicine*, cu privire la relaţia dintre medicina ştiinţifică şi tradiţiile medicale populare. În zilele noastre oamenii de ştiinţă nu mai etichetează întreaga medicină populară ca ,,superstiţie'', ci încearcă o reexaminare a moştenirii noastre de medicină populară. Exemplară definiţia dată meşteşugurilor populare de către Warren E. Robert, alături de ampla discuţie în legătură cu raportul dintre meşteşug, artă, ocupaţie şi stabilirea criteriilor ferme de caracterizare a meşteşugului popular. Sub titlul ,,subsistence crafts'' şi ,,household crafts'' sînt grupate ocupaţiile de bază, meşteşugurile casnice şi alte activităţi gospodăreşti. În *Folk Art*, Henry Glassie acordă un spaţiu larg analizei încărcăturii artistice a produselor ţărăneşti, subliniind : ,,The artistic nature of a folk artifact is generally subordinate to its utilitarian nature so that most folk art exists within the immediate context of folk craft'' (p. 253) ,,. . .a utilitarian artifact, destitute of ornament can still be artistic in shape, proportion or otherwise'' (p. 270). Componentă principală a culturii materiale, arhitectura populară este un mijloc important de înţelegere a unor teme diverse, ca diferenţele culturale, relaţia dintre individ şi societate, difuziunea culturii, persistenţa trăsăturilor culturale, adaptarea culturii la situaţii noi etc. Acestea sînt doar cîteva dintre perspectivele în care Warren E. Roberts tratează arhitectura populară. Costumul popular, definit de Don Yoder ca ,,the dialect of dress'' (p. 296), este tratat, pe lîngă maniera clasică, şi dintr-un unghi socio-psihologic. Capitolul *Folk Cookery* este dedicat prezentării complexe a alimentaţiei populare, care include, pe lîngă problemele cunoscute (categorii de alimente, reţete tradiţionale, morfologia şi prepararea hranei, conservarea şi păstrarea alimentelor), funcţiile psiho-sociale, ca şi legăturile alimentaţiei cu alte capitole de cultură populară : arhitectură, obiceiuri, credinţe. Problema clasificării cîntecelor populare, a transcrierii şi notării pieselor înregistrate, funcţia deosebită a muzicii şi interpreţilor populari (în această direcţie se subliniază valoroasa contribuţie a lui C. Brăiloiu) în mediul social tradiţional sînt cîteva dintre cele mai importante aspecte discutate de George List în studiul *Folk Music*. În afara unei noi definiţii nuanţate şi cuprinzătoare dată dansului popular, semnatara articolului *Folk Dance* întreprinde o analiză critică minuţioasă asupra dificultăţii cercetărilor în acest domeniu, arătînd necesitatea aşezării acestei investigaţii pe baze strict ştiinţifice, combaterea diletantismului şi a unei abordări ,,meşteşugăreşti''.

Partea a doua a cărţii (*The Methods of Folklife Study*) cuprinde opt capitole, în care se dezbat probleme diverse ale cercetării etnologice. Un spaţiu larg este dedicat cercetării de teren, în special etapei de pregătire, prospectare a acesteia, deoarece ,,systematic fieldwork usually begins at the desk, in the library and the archive'' (p. 407). În capitole independente (*Fieldwork: Collecting Oral Literature* de Donald A. Mac Donald, *Fieldwork: Recording Material Culture* de Warren E. Roberts, *Fieldwork: Recording Traditional Music* de George List) este tratată tehnica culegerilor de literatură orală, muzică tradiţională şi de înregistrare a culturii materiale, cu toate aspectele speciale şi specifice pe care acestea le implică. George List semnează capitolul *Archiving*, în care se discută marea valoare a arhivelor de folclor păstrătoare ale materialului folcloric, tradiţiilor, rolul lor în cercetare şi, de aici, necesitatea organizării optime a arhivelor, mai ales sub raportul sistemelor de clasificare şi catalogare a materialului. Rolul muzeelor în păstrarea şi studierea produselor materiale ale culturii populare este dezbătut de J. Geraint Jenkins în articolul *The Use of Artifacts and Folk Art in the Folk Museum*. Sublinieri repetate se fac asupra legăturii dintre muzeu şi cercetarea ştiinţifică : ,,Such a collection (folklife) is useless unless the student is prepared to go futher and discover the social organisation, the economic condition, and the lore and culture associated with these objects'' (p. 500). Profesorul Richard M. Dorson semnează capitolul *The Use of Printed Sources*, deosebit de util, deoarece cercetătorul culturii populare obţine informaţii pe trei căi — cercetare de teren, arhivă şi consultarea surselor scrise —, acestea din urmă fiind : ,,his chief resources for broad comparative studies'' (p. 465). Categoriile izvoarelor scrise, o tipologie a folclorului în aceste izvoare, tehnica de a identifica materialul etnologic în aceste lucrări sînt numai cîteva dintre problemele abordate. Actuala problemă a atlaselor etnologice este prezentă în volum prin studiul binecunoscutului savant elveţian Robert Wildhaber, *Folk Atlas Mapping*. Istoricul cartografierii fenomenelor de cultură populară, metodele şi tehnicile culegerii materialului, ale prelucrării, analizei şi redactării propriu-zise a atlaselor, profilul şi caracteristicile atlaselor naţionale deja publicate, proiectele de atlas dintr-o serie de ţări europene formează obiectul unei riguroase analize.

În încheiere, dorim să subliniem valoarea acestei lucrări, adevărat tratat de etnologie, care prin bogăţia materialului — fapte şi idei — constituie un preţios instrument de lucru. Capacitatea sa informaţională este sporită de amplele ,,Bibliography and Selected Readings'', aflate la sfîrşitul fiecărui studiu. Este surprinzător şi regretabil că din întreaga literatură română de specialitate este citat doar C. Brăiloiu, deşi multe fenomene central — sud-est europene, discutate în paginile cărţii, puteau fi completate şi ilustrate, în mod fericit, cu material românesc.

Cornelia Belcin

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale* etnografice şi folclorice, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie la rubrica *note şi recenzii* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date din text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Bucureşti, str. Gutenberg nr. 3 bis

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX—începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. 2 (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Povești, snoave și legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

I.C. CHIȚIMIA, **Folcloriști și folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK și ANDREI BÎRSEANU, **Doine și strigături din Ardeal**, ediție definitivă (studiu introductiv, inedite, note și variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect—principii — metodă—categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Izvoare folclorice și creație originală. Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu**, 1970, 328 p., 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrînești din Oltenia**, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Temelii folclorice și orizont european în literatura română**, 1971, 479 p., 26 lei.

ANDREI BUCȘAN, **Specificul dansului popular românesc**, 1971, 454 p., 30 lei.

Rev. etn. folc., t. 18, nr. 6, p. 429—494, București, 1973

I. P. I. c. 3348

43 407

Lei 20.—